

الدكتور / محمد غنيم هلال

النقد الأدبي الحديث



النقد الأدبي الحديث

تأليف

الدكتور محمد غنيمي هلال



أسسها أحمد محمد إبراهيم سنة ١٩٦٨



عنوان الكتاب: التقويم الأثري الحديث
اسم المؤلف: الدكتور / محمد غنيمى هلال
تاريخ النشر: أكتوبر ١٩٩٧

رقم الإيداع: ٣٩٨١ .

التسجيل الدولي: 8- 182 - 286 - 977 . I . S . B . N

تصميم الغلاف: م. محمد العتر

الناشر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع

المركز الرئيسى: ٨٠ المنطقة الصناعية الرابعة

مدينة السادس من أكتوبر

ت: ٢٣٠٢٨٧ - ٢٣٠٢٨٩ / ١١ .

فاكس: ٢٣٠٢٩٦ / ١١ .

مركز التوزيع: ١٨ ش كامل صلقى - الفجالة - القاهرة .

ت: ٥٩٠٩٨٢٧ - ٥٩٠٨٨٩٥ / ٢ .

فاكس: ٥٩٠٢٣٩٥ / ٢ .

ص.ب: ٩٦ الفجالة

ادارة النشر: ٢١ ش أحمد عرابى - المهندسين - القاهرة

ت: ٣٤٦٦٤٢٤ - ٣٤٧٢٨٦٤ / ٢ .

فاكس: ٢٤٦٢٥٧٦ / ٢ .

ص.ب: ٢٠ امبابة

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

تمثلت نواة هذا الكتاب في الطبعة الأولى من كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث . وكنت قد قصدت فيه إلى تيسير ممارسة النقد الحديث للقارئ العربي ، على أساس نظري منهجي لا يمكن أن يكمل - وبخاصة في نقدنا العربي - إلا بتتبع الجانب التاريخي للنقد العالمي الذي تأثر به نقدنا العربي القديم ، وبالوقوف على الأسس الجمالية العامة التي أثرت في نقدنا الحديث ولها مع ذلك مصادرها وأسسها القديمة ، لتصل نقدنا الحديث بالتيارات النقدية والأدبية العالمية التي لا غنى في النهوض بأدبنا .

وفي الطبعة الثانية من كتابي السابق زدت فيه بما كاد به أن يبلغ ضعف حجمه الأول . فأضفت إليه كثيراً من مذاهب النقد وفلسفاته الجمالية والإجتماعية ، وأكملت دراسة الأجناس الأدبية .

وتبين لي عقب ذلك قصور تسميتي للكتاب بالمدخل إلى النقد الأدبي ، كما نبين ذلك من كبار نقادنا المعاصرين ومنهم الصديق الأستاذ الدكتور محمد مندور ، وعلى رأسهم الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد .

وقد زدت اقتناعاً بضرورة تغيير اسم الكتاب في هذه الطبعة ، بعد أن أكلتها باستيعاب دراسة جميع مذاهب النقد الحديث ، والكشف عن التيارات المعاصرة وتقويمها ، مع ربطها بمجانب التجديد في أدبنا المعاصر . فآثرت له هذا الاسم الجديد : النقد الأدبي الحديث ، كما تولد من مصادره الأولى القديمة ، وكما تطور على حسب فلسفات الجمال الحديثة ، ونظريات الأجناس الأدبية ، والمذاهب النقدية .

ولإي جانب الشروح والمذاهب التي أضفتها إلى هذه الطبعة ، قت بهذيب كثير مما كتبه في الطبعتين السابقتين ، وتشذيب ما سبق أن دونته فيها ، إما بالحذف

ولما بالتفتيح ، وإن بقى المنهج العام واحداً ، وهو عرض تيارات النقد وفلسفاته العالمية والعربية ، مع تعزيز الجانب النظرى بالأمثلة والتطبيق على الآثار الأدبية ، عالمية كانت أم محلية .

وما زالت غايى الأولى من هذا الكتاب هى غايى من كتبى الأخرى فى النقد وفى الدراسات المقارنة ، ألا وهى دعم الوعى النقدى ، بإقامته على أساس نظرى عملى معاً ، عن إيمان بأنه لا غنى عن الجانب النظرى فى النقد بعد أن أصبح علماً من علوم الدراسات الأدبية كما هو شأنه اليوم بين أهل الآداب الكبرى العالمية .

ومما يؤسف له أن هذه الحقيقة - على وضوحها - لا زالت مثار جدال لدى بعض الأدعياء فى هذا المجال ، ممن يريدون أن يرجعوا ، بالنقد الأدبى إلى الوراثة قروناً ضارية فى القدم ، سابقة على عهد أفلاطون وأرسطو ، حين لم يكن للنقد المنهجى وجود . ولا يدري هؤلاء أنهم بذلك يثبون النقد ، ويخرجون فيه على ما استقر فى العالم من قيم جمالية وأسس نظرية ، بها استحق النقد أن يسمى علماً من العلوم الإنسانية الأدبية ، كما شرحنا ذلك ، ودلنا عليه فى مقدمة هذا الكتاب ، وكما يتضح أجلى اتضاح من ثنايا هذه الدراسة حتى فى المذهب التأثرى ذاته إذا فهم حق الفهم فى دعوة أصحابه أنفسهم (١) . ويقلل هؤلاء الأدعياء من أنبل مجهود فكرى ، وهو الجانب النظرى الذى هو أساس للجوانب الفنية والعلمية حتى فى العلوم التجريبية نفسها . فقد صار الطب علماً حين توافره الجانب النظرى فى صورته التامة فى القرن التاسع عشر ، وكذلك العلوم الأخرى مما هو معلوم لا يحتاج إلى توضيح . ولا نريد أن سهط بالنقد إلى مستوى المهن العلمية المحضه التى لم يتوافر لها - بعد - جانب نظرى ، ولا زالت تعلم بمجرد الممارسة والاحتراف (٢) : على أننا مؤمنون بأن هذا العلم من علوم الدراسة الأدبية لا بد فيه - إلى جانب الإحاطة بنظرياته ومذاهبه وتاريخها - من التذوق والتدربة والممارسة ، والوقوف على رصيد

(١) انظر صفحات ٣٢٨ - ٣٣١ من هذا الكتاب .

(٢) تقصد التلمذة العلمية المحضه أو ما يطلق عليه apprenticeship

apprentissage كالحلقة والمهارة والتجارة مثلاً .

رحب من التجارب الأدبية في مختلف الآداب ، شأنه في ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظري والعلمي معاً . وللتأكد الأصيل — بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة — أن يمزج بين الآراء والنظريات في ممارسة للنقد ، أو يفضل بعضها على بعض في وجهته الخاصة ، أو يتجاوزها جميعاً ليخلق جديداً ، ولكنه لن يبتكر شيئاً ذا قيمة ، ولن تتم له ملكة النقد ما لم يحط بآثار الإنسانية في هذا العلم . فليس من جديد جودة مطلقة في تاريخ الفكر الإنساني ، ولا ابتكار دون رجوع إلى التراث العالمي والموضعي في شتى موارده ، القديم منه والحديث ، وللتأكد بعد ذلك حرية بالاطلاع والوعي الناضج ، كي تبين أصالته في الوحدة الخالقة التي لا حدود فيها ولا تحكم .

من أجل هذا قد اتخذت النقد العربي — قديمه وحديثه — محوراً لهذه الدراسات تلاقية مع تيارات النقد العالمية القديمة والحديثة أو افتراقه عنها .

ونعتقد أننا بعرضنا لاتجاهات النقد اليوناني القديم ، وتوضيحنا لأدق خصائصه — في الباب الأول من هذا الكتاب — قد ألقينا ضوءاً لا غنى عنه في الكشف عن جوانب النقد العربي القديم أولاً ، ثم النقد الحديث .

وذلك أن دراسة النقد العربي ، دون شرح أصالة هذا النقد ومبلغ تأثيره بسواه ، دراسة ناقصة يعوزها الجانب العلمي الذي يعني به كل من يتصدى لدراسة النقد وقضاياها دراسة علمية ، على نحو ما يقوم به الدارسون في الآداب الحية الأخرى .

وفي دراستنا للنقد العربي القديم — في الباب الثاني — حاولنا أن نوضح قيمة الجهد الذي قام ببذله نقاد العرب في مختلف نواحيه وتفصيلاته ، ولكن في ضوء النقد القديم من ناحية ، ثم في ضوء النقد الحديث من ناحية أخرى . ولذلك قسمنا هذا الباب — على حساب الأجناس الأدبية وإدراك نقاد العرب لوحدة العمل الأدبي وصياغته — إلى فصول تتفق نوعاً من الاتفاق مع الفصول العامة التي بحثنا فيها فلسفة أرسطو ونظرياته المختلفة ، ثم حرصنا على أن تتشابه هذه الفصول نفسها مع النواحي التي يعني بها نقاد العصر الحديث . وذلك كي يسفر هذا التقسيم — وما

اشتغل عليه من شرح — عن قيمة النقد العربي بالقياس إلى النقد القديم من جانب ، وإلى النقد الحديث من جانب آخر .

وخصصنا بالنقد الحديث الباب الثالث ، فبحثنا — في فصوله الأربع — أسس الحمال الفلسفية وأثرها في النقد الحديث ، ثم الشعر ونظرياته الحديثة ، ثم القصة كذلك ، مع مقارنتها بالمسرحية في نواحيها القصصية وخصائصها الفنية ثم المسرحية في تياراتها العالمية بعد أرسطو مع تقويمها وربطها بتيارات التجديد في أدبنا الحديث .

وفي هذا الباب قد أوضحنا مبلغ إفادتنا من تيارات النقد الحديثة في نواحي الأدب الفنية ، وفي تجديد الأجناس الأدبية ، ثم في النظرة إلى وحدة العمل الأدبي وأهدافه . وفي هذا التجديد بعدنا كثيراً عن الموروث من أدبنا وتقدينا على سواء ، ولكنه بعد لا خوف منه ولا خطر فيه ، بل هو الخير كله . فكما لم تنقطع صلة أسلافنا القدامى بتيارات النقد في الآداب الأخرى في عصور نهضتهم — كما سيتضح هذا كل الرضوح من دراستنا — كذلك لم تنقطع ولن تنقطع هذه الصلة في أدبنا الحديث ، كى ينض النقد والآداب ، فيؤديا رسالتهما على نحو ما أدتها جميع الآداب العالمية التي سلكت نفس السبيل في اتصالها بغيرها من الآداب . وسيتجلى ذلك في شرحنا لمفهوم النقد الحديث وطبيعة التجديد فيه ، في مقدمة هذا الكتاب ، ثم ثنايا دراستنا لمواطن التلاق بين نقاد الآداب جميعاً ، وتعاونهم — في صلاتهم الدائمة — على نضج المعاني الفنية والهوض بالآداب القومية .

ومنهجنا في هذه الدراسة قائم على العناية بكل العناية ببيان وجوه الشبه والفروق — على سواء — بين النقد العربي وما سواه من النقد قديمه وحديثه . وذلك أن الاختصار على وجوه الشبه — كما هو منهج بعض الباحثين — قصور وتضليل . وإنما تتضح الآراء وقيمتها ببيان أصولها التاريخية ، ثم ببيان تشابهها ومفارقتها لهذه الأصول ، مع شرح الأسباب التاريخية للمفارقات ، وذلك كى تتميز العناصر الأصيلة من العناصر الدخيلة .

ودراستنا هذه تاريخية علمية ، نورد الآراء والاتجاهات المختلفة في مكانها من عصرها ، وقد نقف لنبين قيمتها في عصرنا . ثم إننا نشرح النظريات المختلفة ، موحين

أحياناً برأينا ، مكتفين أحياناً أخرى بعرض هذه الآراء ليجيئ بها الدارس ويميل إلى أيها شاء .

ووفقاً لمنهجنا التاريخي ، قد نذكر الفكرة أو النظرية في مواضع متعددة تبعاً لاختلاف العصور ، ومختلف الكتاب ، ومن اليسر أن يتبعها القارئ مستعيناً بالفهرس العام ، ثم بفهرس المعارف في آخر الكتاب .

وفي ضوء هذا المنهج يتبين أن النقد العربي كان - في عاقبة الأمر - محور هذه الدراسة ، بجلاء أصوله ومصادره ، وشرح مكانته ، والإرشاد إلى الحديث من الاتجاهات التي سرت إليه ، أو التي ينبغي أن يعتد بها فيه .

وقد بينا قيمة النقد العربي القديم بياناً لم يشبه أدنى تحامل عليه أو تعصب له . غايئنا من وراء ذلك هي البحث الصادق عما يعوزه ويكمل به . وقد أخذ النقد العربي في العصر الحديث يبحث عن نواحي هذا الكمال ، وقد سار إليها بخطى حثيئة ، وسار الأدب العربي وراءه في نفس الطريق . وهذه طبيعة الأشياء التي لا تقف أمامها قوة من القوى ، ولا يعوقها عائق .

ثم إننا لا نورد النصوص الأدبية إلا للاستشهاد بها على نظريات النقد التي نؤرخ لها ، كي تتضح بها هذه النظريات ، ولا ندرسها في ذاتها ، لأننا نؤرخ في هذا الكتاب للنقد لا للأدب ، فلا نقد النصوص الأدبية إلا في هذه الحدود .

وقد قصدت - في باب النقد الحديث - إلى ضرب أمثلة من الآداب العالمية الأخرى . وبخاصة في القصة والمسرحية ، وحرصت على أن أورد كثيراً من أمهات القصص التي ترجمت إلى العربية ، وذكرت خلاصة لأكثر ما استشهدت به من هذه القصص التي لا أعلم أنها ترجمت ، وإنما أكثرت من الاستشهاد بآداب الغرب في القصص والمسرحيات ، لأن هذين الجنسين الأدبيين سبقتنا إليهما تلك الآداب عصوراً طويلة ، فخير للدارس أن يفيد في النواحي الفنية أولاً من تلك المصادر ، وبخاصة من الكتاب العالمين : قصصين أو مسرحيين ، على أني لم أغفل الاستشهاد بالنتاج الأدبي لنوابغ كتاب العرب القصصين والمسرحيين .

هذا ، وقد حرصت على ألا تقف دراستي هذه عند بيان القيمة التاريخية لنظريات النقد ، ودلائلها على خصائص ما أزهرت في ظلاله من أدب في مختلف العصور ، ولكنني حرصت مع ذلك على أن يكون في هذا العرض التاريخي ما يكشف عن القيم الحديثة للنقد الأدبي بوصفه علما يؤرخ لجانب هام من جوانب الفكر ، ثم ما يكشف عن الجهد العالمي المشترك الذي يتعاون على بذله كبار المفكرين من مختلف الأمم في دراسة الأدب : خصائصه الفنية ، وخطره في تصوير سمائر النفوس ، وفي توجيه الوعي القومي والإنساني .

وفي هذا كله يتضح أن هذه الدراسة تتضمن دعوة : هي بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يقضي على ذاتية الناقد ، ولا يتحكم في أصالته ، ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة في الأدب ، حتى تقضي على الأدعياء في هذين المجالين ، وحتى يتسع الميدان للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته ، وبأننا يجب أن نعيش بمجهودنا الصادقة الحادة لوطننا وللإنسانية ، مما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وأدبنا في العصر مما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وأدبنا في العصر الحديث ، غير متخلفين ولا متواثين . فكما أن الأدب هو التعبير الحر عن وعي الأمة في آمالها الكبيرة ومثلها ، من وراء التصوير الصادق لواقعها ، فيما يشق عنه من إمكانيات أو يوحى بها ، فإن النقد هو وعي الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على سواء .

محمد غنيمي هلال

مقدمة

المفهوم الحديث للنقد الأدبي

أخطر ما يتعرض له مفهوم النقد الحديث عندنا هو الفصل بين النقد — بوصفه علماً من العلوم الإنسانية له نظرياته وأأسسه — وبين النقد من حيث التطبيق . فن الواضح أن هذه النظريات والأسس لا تتوحد مع النتاج الأدبي بوصفه عملاً فردياً ، فهي لم توجد ولم تنم متجردة من الأعمال الأدبية في مجموعها وملابساتها ، ولكنها نتيجة لعمليات عقلية تركيبية مبدؤها النظر الدقيق والتأمل العميق للنتاج الأدبي ، وثمرتها التقويم لهذه الأعمال في ضوء أجناسها الأدبية وتطورها العالمي . وإذن لا منافاة بين النقد نظراً وعملاً ، بل لابد من الجانب الأول ليشمر النقد ثمرته ، بتقويم للعمل الأدبي ، صادر عن نظريات تبين عن الملتقى العام للمعارف الجمالية واللغوية في تاريخ الفكر الإنساني . وهي غير معزولة — طبعاً — عن التجربة الأدبية ، كما يزعم بعض أذعياء النقد وأعدائه الذين ينمى على أمثالهم جون استيوارت ميل فيما قاله من قبل (عام ١٨٣١) هذا الرجل نظري — يقولها بعض الناس ساخرين — فتتحول إلى نعت ظالم جديب كلمة تسر في حقيقتها عن أسمى جهد للفكر الإنساني وأنبله .

ويقوم جوهر النقد الأدبي أولاً على الكشف عن جوانب التضج الفني في النتاج الأدبي ، وتمييزها عما سواها عن طريق الشرح والتعليل . ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها (١) فلا قيمة للحكم على العمل الأدبي وحده ، وإن صيغ في عبارات طلبية طالما كانت تتردد محفوفة في تاريخ فكرنا النقدي القديم . وقد يحظى الناقد في الحكم ، ولكنه ينجح في ذكر مبررات وتعليلات وتضليل على نقده قيمة ، فيسمى ناقدًا ،

(١) أنب المصاني الذي أخذ عنها النقد الأدبي في المرية هو تمييز جيد للصلة القضية أو الذعية من زائفها ، مما يستلزم الخبرة والتفكر ثم الحكم . وهو المنى الأقرب من الأصل الاشتقاق المرادف للنقد في الفئات الأوروبية Criticism ، وهذه الكلمة مأخوذة من الفعل اليوناني Krinein ، ومعناه في الأصل الحكم أو التمييز .

أنظر :

Jean Paulhan : Petite Préface à Toute Critique, Paris, 1951, P. 28-29.

Diccionario de Literatura Espanola. articulo : critica . وهكذا .

بل قد يكون مع ذلك من أكبر النقاد ، كما حدث للنقاد العالمى : سانت بوف ، فى نقده لبعض معاصريه ، على حين لا نعد من يصدر الأحكام على العمل الأدبى — دون تبرير فى — ناقداً — ، وإن أصاب . إذ ما أشبهه حينئذ بالساعة الخربة ، تكون أضبط الساعات فى وقت من الأوقات ، ولكن لا يلبث أن يتكشف زيفها فى لحظات .

وأقدم صورة للنقد الأدبى نقد الكاتب أو الشاعر لما ينتجه — ساعة خلقه لعمله — يعتمد فى ذلك على دربة ومران وسعه اطلاع . وتقتصر أهمية هذا النوع من النقد على الخلق الأدبى . فكل كاتب كبير هو ناقد بالفعل أو بالقوة . ولكن نقده قاصر عن مهمة التوجيه والشرح ، وإن استمر هذا النوع من النقد مصاحباً للخلق الأدبى فى كل عصوره (١) .

وغالباً ما يكون النقد — فى مفهومه الحديث — لاحقاً للنتاج الأدبى ، لأنه تقويم لشيء سبق وجوده . ولكن النقد الخالق قد يدعو إلى نتاج جديد فى سماته وخصائصه فيسبق بالدعوة ما يدعو إليه من أدب ، بعد إفادة وتمثيل للأعمال الأدبية والتيارات الفكرية العالمية ، ليرفق بدعوته بين الأدب ومطالبه الجديدة فى العصر . وهذا النوع من النقد مألوف فى العصور الحديثة لدى كبار الناقدين والمحدثين من الكتاب ، وقد كان خاصة المباشرة الذين دعوا إلى المذاهب الأدبية فى مختلف العصور ، فساعدوا على أداء الأدب لرسائله ، وأسهموا كثيراً فى تجديده ، مع إرساء دعواتهم على فلسفة عالمية حديثة تضيف جديداً إلى ميراث الإنسانية . ولا شك أن قصور الثقافة النقدية لدى أكثر كتابنا من أبرز الأسباب فى تأخر أدبنا ونقدنا معاً فى العصر . وهذا ما يتخلف فيه هؤلاء الكتاب عن نظرائهم فى الآداب العالمية الحديثة (٢) .

وقد قلنا إن النقد علم من العلوم الإنسانية ، ويقودنا ذلك حتماً — لكى بكل لدينا مفهوم النقد كما استقر فى الاتجاهات العالمية — أن نتحدث هنا فى علاقة النقد بهذه العلوم الإنسانية ، والفرق بين طبيعة العلوم الإنسانية وطبيعة العلوم التجريبية ،

(١) A. Thibaudet : *Physiologie de la Critique*, 27—75

وهكذا : J. Paulhan, *sup. cit.* p. 12

(٢) هذا ما شرحناه وأكدها فى مقالات كثيرة لنا . ويتحدث عنه كذلك :

T. S. Eliot : *Selected Essays*, Vers. français p. 44 . 44 — 47

كذلك مرجع جان بولان السابق ص ١٣ .

لأن إغفال هذا الفرق كثيراً ما قاد - خطأ - إلى إنكار النقد نفسه حلة ، وتكلم بعد ذلك في مدى الإفادة من تراث النقد القديم للنهوض بالنقد بين العالمية والموضوعية ، ولتختتم هذه المقدمة بالجانب الدقيق كما يجب أن يفهم في النقد الأدبي ..

١ - فللتقد صلة وثيقة بالعلوم الإنسانية التي تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنساناً كالفلسفة بفروعها المختلفة ، والتاريخ وعلوم اللغة والاجتماع والنفس .. - وهذه العلوم قسيمة للعلوم التجريبية التي تدرس الإنسان نفسه من جانب فيزيولوجي أو بيولوجي .

وقد ارتبط النقد - منذ أقدم عصوره عند اليونان - بالفلسفة ، حتى صار فرعاً من فروعها ، وقد ازداد هذا الارتباط وضوحاً في عصور النقد الحديثة ، وبخاصة في عصرنا ، إذ أصبح النقد مرتبطاً بكل الارتباط بعلوم الجمال التي هي من فروع الفلسفة .

وفي النقد العربي القديم كان للفلسفة فضل ترجمة أرسطو وشلرات من نفسه أفلاطون وغيره من النقاد العالمين بقدر ما استطاعوا أن يفهموا أو يفهموا . ولعل مما يؤسف له أن نقاد العرب أفادوا - تبعاً لأصالة - من بعض ما ترجم فلاسفتنا القدامى ، دون أن يدركوا النظريات الكلية للنقد القديم اليوناني ، لأن الفلسفة كانت لديهم منفصلة عن النقد ، كما سيتضح هذا من ثنايا دراستنا في الكتاب .

ولارتباط النقد بالعلوم الإنسانية ، تقدم النقد بتقديم تلك العلوم ، إفادته منها . ومحاكاته لمناهجها . ويكفي أن نضرب هنا بعض أمثلة في صلات النقد بالفلسفة والتاريخ وعلوم اللغة :

فعل ما يوجد من فارق هام بين الفلسفة - التي أخص خصائصها التجريد - وبين الأدب الذي جوهره التصوير الجمالي في المعنى الأشمل الأعم له ، ثم النقد الذي موضوعه الأدب فيما له خصائص ، تظل الصلة مع ذلك وثيقة بين الأدب ونقده وبين الفلسفة ، وقد كانت هذه الصلة وثيقة في القديم منذ أرسطو وأفلاطون . ولكن اشتدت أواصرها في القرن العشرين . « فالفلسفة الحالية التي من أهم قضاياها التمييز بين قيم الأشياء وصلة الإنسان بها ، لها - في ميدانها المجرى - نفس أهداف الأدب » . لا نريد بذلك أن نخلط بين الفلسفة في جوهرها - وهو البحث عن الحقيقة - والأدب

في ميدانه الذي هو الكشف بطريقة فنية خاصة عن بعض جوانب الإنسان ، ثم النقد الذي يكشف بدوره في الأدب - وفي القصة والمسرحية على الأخص - عن الإنسان في محيط اجتماعي عادي في الأسرة أو المجتمع الخاص به مثلاً ، فيوحى - أو يتوحيه الخفية ، فيكشف بذلك عن طبيعة الإنسان في ذاته ، وعن كفاحه في سبيل تحقيق مصيره ، سواء كان هذا الكفاح ضد الطبيعة أو ضد قيود مجتمع ما ، أو ضد من يقفون في سبيله من الأفراد . إذ في مثل هذا النقد تتمثل - كما تتمثل في الأدب - الأفكار الفلسفية حية نابضة معبرة عما يشغل الفكر الإنساني كله في سبيل معرفة مصائره في هذه الحياة . وهذه الصلة الحق بين الفلسفة والأدب وفنونه . والنقد هو الذي يكشف عن هذه الصلة . وهذا يجد الفيلسوف في الأدب - وخاصة الأدب الحديث - معلومات قيمة تتصل بالإنسان وطبيعته قد لا يجدها في العلوم الأخرى (١) .

وتتلاقى فلسفة النقد الأدبي الحديث مع فلسفة التاريخ الحديث ، أو ما يمكن تسميته : « النقد التاريخي » (٢) . إذ لم يعد التاريخ بحثاً عن الامتداد الزمني في الماضي بوصفه إطاراً لما وقع فيه من حوادث ، ولكنه أصبح كشفاً عن القيم الإنسانية فيما تكشف عنه هذه الحوادث من قوانين إنسانية محدودة بعواملها التاريخية . كقوانين الاقتصاد السياسي في المجتمعات الماضية ، أو كعوامل التقدم الثقافي أو انحطاطه . وفي كل ذلك يحاول المؤرخ أن يستنبط قواعد من حقائق التاريخ بوصفها حقائق موضوعية ، ولكنه يرتبط في سلسلة منطقية خاصة خاضعة لهدفه الذي يرى إليه في التأويل ، وهذا يكون التاريخ كشفاً عن قيم إنسانية في الماضي ، وهذه القيم لا يمكن أن تكون موضوعية محضة ، إذ تتطلب شرحاً وتأويلاً . والحقائق التاريخية فيها ليست إلا باعاً أو تعلقاً لقضايا المؤرخ . وفيها يعود المؤلف - من شروحه الصادرة عن فهمه للماضي - إلى الحاضر ليوسع آفاقه وينمي جوانبه . فتتولد المعاني الإنسانية مجردة في عاقبة الأمر من معناها الزمني ، لتصبح مقوماً من مقومات الحضارة ، أو قضية من قضايا الحاضر التي توجه المستقبل ، فتكشف بذلك عن الخصائص الدائمة للوجود الإنساني (٣) .

(١) راجع الصلة بين الفلسفة والأدب الحديث الفصل الرابع عشر من كتاب :

E. Bréhier : transformation de la Philosophie, Paris, 1950.

(٢) التسمية لإميل بریه ، المرجع السابق ، ص ١٥٥ .

(٣) المرجع السابق ، الفصل العاشر ، وكذا الجزء الثاني والثالث من القسم الرابع من كتاب :

Raymond Oron : Introduction à la Philosophie de L'Histoire :

والتقد يستعين ضرورة بعلوم اللغة ، إذ مادة الأدب الكلمات بما لها من جرس دلالة ، والجمل بما فيها من كلمات وما تستلزمه من ترتيب خاص ، أو تدل عليه من معان مختلفة ، وما ترسم تبعاً لهذا الترتيب من صور . فالتقد يستعين بعلوم الأصوات والدلالة في معناها الحديث ، والنحو والبلاغة كما هما في التقديم وعلوم التركيب والأسلوب الحديثين ، فيما تشتمل عليه هذه العلوم من قوانين لغوية في الحاضر أو في تاريخ اللغة الطويل ، ولكن الأدب يتجاوز هذه العلوم جميعاً إلى محالات فلسفية وجمالية أخرى .

ولا تقل أهمية مبادئ التقد عن مبادئ اللغة وعلومها . وقواعده مثل قواعدها : لها سلطان الوعى وإن تكن وحدها غير كافية . إذ يتعلمها المرء لتكون دعامة له وعصمة ، وله بعد ذلك أن يجدد في إطارها متى وجدت مبررات التجديد ولكنه في تجديده غير مستقل عن ذلك التراث وتلك القواعد .

والأمر كذلك في علوم العروض والبلاغة القديمة أو الحديثة . فالقواعد العامة فيها لا تخلق الشاعر ولا البليغ ، ولكنها - في مبادئها وما تورده من شواهد وما ترسم من طرق - تعتمد أولاً على تراث سابق ، فلها سلطانها التاريخي ، سلطانها في التوجيه والإحاء والدرية . وعلى قدر تمكن الكاتب من فنه تبدو قدرته على إخضاع هذه القواعد ، بحيث لا يشعر القارئ بتكلف في وزن أو في تصوير بلاغي . بل يشف الأسلوب عن الصور دون تكلف أو خضوع ذليل للقواعد ، على حين لا يتحمل الكاتب منها ، ولكنه خاضع لسيطرتها خضوع القوى المتملك زمام لغته . فلتعبيراته التي يبدعها أصالتها وقيمها الفنية . وإن تكن لها مع ذلك وشائجها بالتراث الذي تمثله . فهي وليدته ولا شك . وفي هذا الباب قد يتولد النقيض من النقيض . على حد تعبير « بندوق كروتشي (١) » .

٢- وطبيعة البحث في النقد الأدبي - شأنها في ذلك شأن العلوم الإنسانية الأخرى التي نتحدث عنها - تختلف عن طبيعة البحث في العلوم التجريبية . فإذا قلنا مثلاً : إن عنصر كهذا يضاف لعنصر كذا لينتج من مزجهما مركب كذا ، كانت النتيجة حتمية موضوعية لا سبيل إلى الاختلاف فيها إلا بالخطأ والصواب ، لأنها تتعلق بضرورة بطبيعة الأشياء ، وتتناول كل ظواهرها . وليس الأمر كذلك في العلوم الإنسانية ،

ومنها النقد . فالخلاف فيها لا ينحصر قطعاً في دائرة الخطأ أو الصواب ، ولا يتناقض بطبيعته . لأن علينا أن نؤمن أن للظاهرة الإنسانية الواحدة جوانب مختلفة ، فالبحث فيها يغني ويكمل بالخلاف ، لأن كل باحث ينظر إلى جانب من جوانبها . فيتحدث عنها كأنه على النقيض ممن يتحدث عن الجانب الآخر . والحقيقة أن كليهما يتمم الآخر إذا صرفنا النظر عن بعض كلمات وتعبيرات لا تتصل بطبيعة البحث ، وهي التي تضعهما في الظاهر على طرق نقيض . ومرد الأمر في هذا الخلاف إلى البحث عن المسائل التي يضعها نصب عينيه كل ناقد وكيف يواجهها . والفرق واضح بين الخلاف في كيفية معالجة المسائل والخلاف في حقائق الموضوعات التي هي موضوع البحث . وقد تكون الحجج التي يسوقها ناقد للرد على ناقد آخر غير متقابلة مع حجج ذلك الآخر . لأن كلا منهما يبحث في ميدان خاص له نصيبه من الصبغة إذا نظرنا إلى الأدب من جانبه الذي يعالجه . فنقد أفلاطون ، مثلاً ، لا يناقض نقد أرسطو . وإن كان مخالفه مخالفة كبيرة ، لأن كلا منهما يتحدث عن الأدب في حدود فلسفته الخاصة ، والذين يتحدثون عن الشعر بوصفه « محاكاة » للطبيعة كأرسطو ، لا يناقضون من يجهدون في البحث ليكشفوا عن الفرق بين حقائق الفن وحقائق الطبيعة . وكذلك من ينظرون إلى الشعر - بوصفه تعبيراً ذاتياً عما يفكر فيه الإنسان أو يشعر به - لا يناقضون مع من يرى في الشعر صلة بين القارئ وجمهوره في حقائق مشتركة بينهم . ولا تناقض بين هؤلاء جميعاً ومن ينظرون إلى وحدة الشعر ووحدة منطقية أو نفسية . . . فكل هذه النظريات تتلاقى ويكمل بعضها بعضاً إذا نظرنا إلى الأدب من جوانبه المختلفة (١) . فعلياً أن نؤمن - في النقد الأدبي بعامة - بفلسفة تعدد الأسباب للشيء الواحد . فقد يرجع الخلاف إلى تعدد جوانب موضوع المناقشة ومادة ذلك الموضوع ، أو إلى الأقيسة المنطقية التي يخضع لها كل جانب من هذه الجوانب . فالأدب - بوصفه موضوع النقد - تتعدد جوانب مادته : فقد ينظر إليه بوصفه نتاجاً فنياً وكفى ، أو إلى الجمهور الموجه إليهم ذلك الأدب ، وأثرهم فيه ، أو سيولهم تجاهه ، أو إلى الأديب نفسه في سلبته أو إيجابيته في أدبه ومجتمعه ، أو إلى الأدب ، ببلوره ، بوصفه وسيلة لإصلاح اجتماعي أو سياسي ، أي مظهراً من مظاهر نشاط الإنسان المدني في العصر الذي هيء له أن يباشر فيه رسالته (٢) .

وعليتنا بعد ذلك أن نربط نظريات النقد الأدبي بالعصر الذي قيلت فيه ، ومطالب المجتمع والأدباء في ذلك العصر . فقد تحدث أرسطو عن نظريات في الأدب لم يكن لنقاد العرب أن يهتدوا إليها في حدود إدراكهم للتأثر الأدبي ورسالة الأدب المحدودة في مجتمعهم . وقد عاشت نظرية « الفن للفن » في عصر ضاق فيه الأدباء بمجدهم فانصرفوا عنه يائسين من إصلاحه . ورأوا أن الأدب يجب أن يتجه إلى الخاصة لا إلى الجمهور . ونشدوا فيه متعة نفسية موقوتة ، تمثل فيها السخط على ما يسود المجتمع من شرور ، وكان في هذا السخط نفسه معنى الطموح إلى إصلاح الجمهور كي يشارك الأدباء مشاعرهم . وكانت مثالية الرومانتيكيين قريبة من فلسفة الواقعيين في أهدافها الاجتماعية وآثارها ، على الاختلاف في ميادين النشاط الأدبي وجمهوره ، تبعاً لاختلاف العصر واتجاهاته (١) .

فالتحلاف بين هذه النظريات لا يفض من شأن النقد ، بل ينير جوانب الموضوع ويوسع آفاق الباحثين ، ويهدي الأدب والأدباء إلى أداء رسالتهم الإنسانية . فقد تكون نظرية من هذه النظريات خاطئة - جزئياً - لاقتصارها على جانب واحد ، وقد يكون صوابها موقوتاً بعصرها وما أحاطت به من عواملها ، ولكن لها جميعاً شأنها في الانتهاء إلى الحقيقة كاملة . من ذا يستطيع بعد ذلك أن يتنكر للنقد زاعماً أن الاختلاف في نظرياته من شأنه أن يشكك فيها جميعاً ؟ فمن البديهي أن هناك درجة كمال للعمل الأدبي يبحث عنها النقاد والأدباء معاً ، ويذلون جهدهم ، سواء في خلقهم الأدبي كتاباً وشعراً . أم في تقديم المبنى على الاستقصاء وسوق الحجج وتبعية الأجناس الأدبية وصلة الأدب بالمجتمع وحاجاته .

ثم هذه هي الفلسفة ، وغايتها البحث عن الحقيقة من حيث هي . دون النظر إلى رونق تعبير أو ثروة لفظية ، والتحلاف فيها مع ذلك مشهور ، ويرى كل فريق غيره بالثرثرة والبعد عن الحقيقة . فديكارت لا يرى في مدرسي العصور سوى فلاسفة شكليات ، وهيكل يتهم ديكارت بالثرثرة (الرياضية) ، وبرجسون يرى هيكل بأن منطقته شكلي ، والماركسيون يسخرون من برجسون لثرثرته (الأدبية) (٢) . والحقيقة أن ميادين بحوثهم وطرقها مختلفة ، فكل منهم ينظر إلى جانب من الحقيقة كما

(١) هذا ما نحاول أن نكشف عنه في كتابنا الذي نتألف فيه المذاهب الأدبية فلسفتها وقضاياها ، وقد ظهر كتاب الرومانتيكية .

J. Paulhan op. cit. p. 40 — 41

(٢) أنظر :

بتصوره ويستقله ، فيصور أنه يصف الحقيقة نفسها التي يخطئها سواء ، فديكارت يتكلم عن الحقيقة الرياضية ، وهيجل عن حركة المركات النفسية ، وبرجسون عن الإلام (١) .

قواعد النقد ومبادئه لا ينبغي أن تؤخذ على إطلاقها ، بل في حدود بيئتها التاريخية وطبيعة ما عالجت من مسائل وما هدفت إليه من غاية ، ولها بذلك مرونة تستطيع أن تؤقّ ثمارها بأثرها الخصب في توجيه الأدب أو تكوين الأديب ، ولكنها ليست كافية إطلاقاً في خلق الأدب أو تكوين الكاتب ، إذ لابد للنوى الأذواق والعبقرية من الأدباء أن يردوا مناهل الأدب بأنفسهم . ويمثلونها في ثقافتهم ويستوحيها - على نحو ما - في خلقهم . ولا غنى لهم عن قواعد النقد ومبادئه ، بل كثيراً ما يكون الكتاب من كبار الناقدين . ولا شك أنهم متأثرون في تقديم وخلقهم الأدبي بمن سبقهم من النقاد . ففي إنتاجهم تتمثل الأصالة والتأثر بمن سواهم ، وتتجلى فيه الحرية الفنية وضرورة الخضوع للقواعد جنباً إلى جنب . فالكاتب مثل الشاعر . . . يعلم مهنته كما يعلم كل إنسان مهنته بما يبذل من جهد دائم لا يسر فيه ولا لذة ولا صدقة . ولا معنى لهذا التعلم إذا كانت دعائمه قواعد يكفيه أن يتدرب عليها ، وإلا كان شأنه شأن من يتدرب على السباحة دون أن يلقى بنفسه في البحر ، ودون أن يتجرع من الماء الملح (٢) .

فلماذا نتطلب من النقد أكثر مما نطالب به العلوم الإنسانية واللغوية الأخرى ؟ ! . مبادئ النقد ليست لها قوة القوانين ، ولا حتمية العلوم التجريبية . نعم . ولكن لها سيطرة الوعي التاريخي للفن كما هو ، فيمكن تجديدها ، أو تجاوزها . أو التوفيق بين متناقضاتها ، ولكن لا يصح تجاهلها . وليست قيمة هذه المبادئ قصراً على النظريات في دعواتها التجريدية ، ولكنها كذلك حية في صورها الأدبية ومثلها الحية ، في العباقرة من الأدباء ، وخاصة في دعاة المذاهب الأدبية . فهؤلاء يضعون قواعد للنقد . ويوجهون الأدب ، ويرسمون له طرقاً جديدة تتفق ورسالته في عصرهم ، ويدعون مثلاً حية لمبادئهم في أدبهم . وهم في كل ذلك يفتيدون فائدة لا سبيل إلى إنكارها من سابقهم . بحيث يقوم كل مذهب على أنقاض سابقة الذي لم يعد ملائماً لروح

(١) المرجع السابق الموضع نفسه .

(٢) أنظر :

العصر (١) .

٣- ومن الحلّى أن دراسة النقد الأدبي تُمس الأدب في حاضره لتوجهه في مستقبله . ولهذا كان لدراسة النقد المعاصر في الآداب الحية الكبرى أهمية خاصة . ولكن لا ينبغي أن يشغلنا ذلك عن دراسة النقد القديم . فليس هذا النقد مجرد نظريات به ، كما قد يتوهم . بل إن لدراسة النقد في الماضي آثاراً بعيدة المدى في إدراكنا للنقد والأدب في الحاضر . فتحن نفيد منه الطرق المنهجية التي اتبعها القدماء في النقد ، بوصفها مجهودات متتابعة ، تعالج المسائل الخالدة في فنون الأدب ونتاجه . على حساب مبادئ وحجج قد تختلف من ناقد إلى آخر ومن عصر إلى آخر ، ولكن يمكن عرضها ومقارنتها مجردة من خصائصها الموضوعية ، بحيث نكتسب صيغة عالمية ، وبهذا تساعد على تربية اللوق عند محبّي النقد ، وعلى السمو بغايات النقد ، إلى ما لها من أهمية تاريخية خاصة . ومنها نتعلم كيف ننظر قواعد إلى النقد ومبادئه بوصفها وسائل للتحليل والإحاطة بمجارب الموضوعات ، لا بوصفها مبادئ أو قوانين مطلقة يلزم بها الكاتب إلزاماً لا يجحد عنه ، كما يلزم بالعقيدة ، إذ هي في تغير مستمر تبعاً لما يحفها من عوامل . وحياتها في هذا التغير . فإذا وجدت مسائل جديدة في الأدب تبعها مبادئ في النقد جديدة تعالجها وتقومها ، وبها ننظر إلى الحقيقة من جوانبها المختلفة ، فنقارن بين تيارات النقد ، ونربط بينها وبين ما ترى إليه من إنجازات ، مستوحين الماضي في ذلك ، لنشق طريقاً أوسع وأوضح منهجاً في الحاضر أو في المستقبل القريب . وقد نكتشف في ذلك الماضي نظريات مطبورة أو أسية فهمها يمكن أن تكون دعامة قوية للحاضر بعد جلائها والتعمق في جوانبها (٢) .

وبمقارنة طرق النقد المختلفة في موضوع أدبي ما ، وبالرجوع إلى أثرها في الماضي فيما أنتجت من أدب ، نستطيع أن نعرف جوانب كثيرة من جوانب الحقيقة ، ونستطيع أن نفاضل بينها على حسب ما أنتجت من أثر . فكل طريقة من طرق النقد في الماضي لها خصائصها التي كانت مصدر قوتها ، ولها حدودها أو نسيبتها التي لا تبين إلا بالمقارنة والتحليل والحكم . والمعايير الصادق في المفاضلة بين طرق النقد الماضية -

(١) المرجع السابق ص ١٦٤ - ١٦٥ .

(٢) لا تريد أن تضرب هنا أمثلة لكل حالة من تلك الحالات ما لا تتسع له مثل هذه المقدمة . وكل هذا سيؤدّد وضوحاً في ثنايا دواستنا في الفصول التالية : أنظر :

بعد مقارنتها - هو معرفة مدى مساهمتها لطبائع الأشياء ، في الكشف عن العلاقة بين الأدب ومطالب المجتمع ، أو بين الأدب وجمهور القراء المقصودين بدعوة الكاتب . وبالنظر إلى عناصر الأدب الفنية - سواء منها ما يتعلق بالجنس الأدبي أم بالصياغة أو المعاني التي تشف عنها العبارات - يستطاع الوقوف على بواعث النتاج ، وغايته وأثره . فثلا الدعوة إلى أصالة الكاتب ورجوعه إلى ذات نفسه في نتاجه ، ترجع طريقة تقليد السابقين في أفكارهم وعباراتهم وتشبيهاتهم وصورهم التي لم يعد يشعر بها الكاتب ، وذلك لبعدها عن بيئته وعصره ، فهي بالنسبة له من العبارات التاريخية التي ليست لها قيمة حاضرة ، والاعتماد عليها ينقص من قيمة صدق الكاتب في أدبه وفي مشاعره التي يعبر عنها (١) . وكذلك الدعوة إلى تقويم النتاج الأدبي على أساس القيم الذاتية الفردية اعتداداً بحرية الكاتب - كما فهمها بعض نقادنا مستشهدين بأقوال بعض نقاد الرومانتيكيين من الانجليز والفرنسيين ، ومن مبادئ دعاة الفن للفن - أقل شأناً من النظر إلى الأدب في صلته بمجتمعه ، وبمطلب الجمهور المتوجه به إليه ، وطبيعة الجنس الأدبي الذي يتخذ الكاتب قالباً لأنكاره . لأن القيم الذاتية قد تكون صادقة ، وقد تصطم مع صدقها بأوضاع مبادئ المدنية إذا اعتد الفرد ببلاته ضد مجتمعه أثرة منه ونشداً لمنافعه الخاصة (٢) . والنقد الأدبي للحمل والعبارات - على أهميته - قاصر عن إدراك الأدب في حملته بوصفه مظهرأ من مظاهر نشاط الإنسان المدني . ولا يشك عاقل في سمو نظرة أرسطو إلى نقد الأدب في أسسه الفنية والفلسفية والاجتماعية . على قدم عصر صاحبه ، كما لا يشك في قصور النقد عند من يقفون عند نقد الألفاظ والصياغة . هذا إلى ما يسوقه أصحاب النظريات المختلفة من حجج يتميز بها ما هو من طبيعة الفن عما هو تحكي لا سند له . ومن الخطأ كذلك إنكار الحديد لجرد أنه جديد ، بل يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى . كالزعة إلى الحدة لذات الحدة . لأنها تحتوي على مزعم لا سند له ، أو لجرد أنها أيسر وأقرب مثلاً . فلا سند لما لا يستند على أساس (٣) . وأمام الناقد تراث ضخم من نظريات

(١) هذه إحدى قضايا المراك بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، ولها صلة بمحركة النقد بين نقادها الماصرين ، ولا نقصد هنا إلا ضرب مثال من الأمثلة . راجع كتابي الرومانتيكية ، الفصل الأخير والخاتمة .
(٢) ارجع مثلاً إلى المرجع السابق الموضع نفسه ، وليفتح القارئ هذه الإشارة توصيفاً لما نقصد إليه من فكرة ، وسيضح المعنى أكثر من ثانياً دولتنا في هذا الكتاب .
(٣) راجع مثلاً : 165 — B. Croce, op. cit. p. 164 وهذه الأمثلة على وضوحها تفوق كثيرين من يتصدون للنقد .

النقد في عصور التاريخ المختلفة ، وهو لا شك قادر على الاستفادة منها على نحو ما شرحنا . ومفاضلته بينها على الأساس اللئى أشرنا إليه ، هو ما نستطيع أن نسميه : « نقد النقد » ، وهو فيها صادر عن حقائق موضوعية يجب أن تكون دعامة لنوقه السليم . والنوق هنا غير مقصور على الناحية الذاتية التحكيمية ، بل يتضمن دراية وخبرة واسعة ومُراًناً ، فدعامته تجارب فنية عاش فيها الناقد وهضمها . فالناقد حر ، ولكن حريته تتضمن ضرورة لا مناص منها ، حتى يكون نقده ذا قيمة في تاريخ الفكر .

فلذا انتقلنا من النظريات العامة إلى مجال التطبيق . كان على الناقد — الذى توافرت له الخبرة والدراية الفنية — أن يتساءل عن مقومات العمل الفني للنتاج الأدبي الذى يريد نقده ، وعن طريقة الكاتب في تصوير هذه المقومات وتحليلها . وعن الأهداف التى قصد إليها من وراء تصويره في حدود عصره . أو فيما رى إليه من معان إنسانية عامة ، وعن مدى نجاحه في جلاؤها ، وهو يستشهد في كل ذلك بأثر العمل الأدبي وأسمه الفنية ، سواء منها الخاص بالصور والأخيلة في العبارات والحمل ، أو المتعلق بالجنس الأدبي من مسرحية أو قصة أو قصيدة . وبهذا لا تتغير اعتبارات النقد من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر فحسب . بل تتغير كذلك من مسرحية إلى مسرحية أخرى ، ومن قصيدة إلى قصيدة أخرى . فنثلا نقد مسرحية مصرع كيلوباترا لشوقي يختلف عن نقد مسرحية مجنون ليلى لنفس المؤلف . ونقد قصيدة جاهلية يختلف في اعتباراته عن نقد قصيدة حديثة .

وهكذا يكون النقد — في نظرياته — مرناً يستفاد فيه بالنظريات المختلفة ، مراعى فيها ما تستدعى طبيعة البحث . والخطر في النقد هو الوقوف عند حدود نظرية واحدة يرى الناقد بها إلى أن يسيطر على النتاج الأدبي من جانب . فلذا كنا على علم بأن أكثر هذه النظريات تاريخي . فعملينا أن نسلّم بأن التاريخ يسير ويتقدم . فلتكن هذه النظريات كجداول صغيرة يتألف من مجموعها تيار الفكر الحديث . وكما عانى النقد من قصوره على نظرية واحدة ، فجمدت قواعده « فجر كثيراً من الروالب على الأدب ونتاجه . وطالما عاب كثير من النقاد مسرحيات شكسبير . مثلاً لأنها لا تتوافر فيها قاعدة الوحدات الثلاث (١) . وقد جمد الأدب العربى عندما كان السجع معياراً للجودة

(١) هذه هى النظرة الكلاسيكية ، وقد ثار عليها الرومانتيكيون فاثروا نهائياً عليها ، انظر كنادا .

في نتاج الكاتب . ولم نريد من كل مسرحية أن تكون في خمسة فصول . مثلاً كما كان يريد الكلاسيكيون ؟ ومثل هذا التمهيد يستدعى مراعاة الملابسات الجديدة لكل عصر ، والملاءمة بينها وبين النتاج الأدبي ، ونفى ما لم يعد له مكان من مبادئ أصبحت تمكينية لا مبرر لوجودها . وشأن النقد في هذا شأن الفلسفة . فقد جدت فلسفة المدرسين في العصور الوسطى فكانت هدفاً لحملات « باسكال » ، وقصرت الفلسفة فنار عليها العاطفيون والماديون ، وقامت فلسفة الاختيارين *Les eclectiques* إلى جانب الفلسفات المذهبية .

٤ - ويحمل ألا نغفل مبدأ آخر فيه ضمان لصحة النقد وإثباته ثماره - وكثيراً ما بغض من شأنه الدخلاء في هذا المجال - وهو أن كل أديب يضيف شيئاً إلى تراث أمته ، وأن أديب كل أمة جزء من الأدب العالمي . فالآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة عامة يجب أن يقاس النتاج الأدبي الحديث بنسبته لها . والنظر إلى الأدب العالمي بتلك النظرة يوسع آفاق الحاضر ، ويسمو بأفاقنا في النقد . فالأدب الحديث لا يقوم على أساس الأدب القوي في ماضيه فحسب ، بل يقوم كذلك بأنه لبنة في ذلك البناء العالمي الشامخ . فاكتشاف الآداب العالمية والارتواء من مناهلها في القديم والحديث يعدل من نظرتنا إلى الأدب القومي . ويدفع إلى الأمام . والنتاج الأدبي الحديث - إذا كان جديداً كل الجدة ، سامياً على القديم سمواً كبيراً - يعدل من نظرتنا إلى أدبنا القديم . بل يضيف جديداً إلى الأدب العالمي جملة . فيجعلنا نقومه تقويماً آخر بالإضافة إلى هذا الأدب الجديد البعري . ويمثل هذه التيارات العالمية في الأدب ونقده نهضة الآداب المختلفة . فقد آتى عصر النهضة في أوروبا ثماره لرجوعه إلى الأدب القديم اليوناني والروماني ، وإلى مبادئ النقد التي كانت سائدة فيهما ، ونهض الأدب العربي - كما تقدم النقد فيه نسبياً في العصر العباسي - لاتصاله بالأدب الفارسي ، وتأثره بعض التأثير بالفلسفة اليونانية (١) ، ونهضتنا الأدبية الحديثة ترجع في أصولها إلى الأدب الغربي ، بحيث لا يستطيع الناقد أن يخطو فيها خطوة ذات قيمة ما لم يكن على صلة وثيقة بالآداب الغربية وتيارات النقد فيها . وتاريخ الآداب العالمية يثبت أن عصور الانحطاط فيها هي العصور التي انطوت فيها الآداب القومية على نفسها ، فلاكت معانيها واجترتها حتى بليت وسمحت ، فلها قراؤها وكتابها معاً .

(١) لننا إلى هنا عودة في دراستنا للنقد عند العرب في هذا الكتاب ، وقد وضعتنا تأثر الأدب العربي بفلسفة أفلاطون وأفلوطين في كتابنا : الحياة العاطفية أنظر الباب الثالث كله وخاتمته .

وهذا الملل مدعاة إلى طلب الجديد في الآداب الأخرى ، حين يحتدم المعركة بين الجامدين من أنصار القديم لقصورهم ، والدعاة إلى التجديد الطافرين بحججهم القوية في عاقبة الأمر . وفي ظل كل معركة بين القديم والجديد في الأدب يزعم الجامدون أن في الجديد خروجاً على المألوف ، والموروث ، واستسلام الأدب القومي لغزو آداب دخيلة ، جحدواً منهم للمبدأ الذي نقره هنا ، وهو أن التيارات الفكرية في الأدب كالتيارات الفكرية في الفلسفة ، وكالاختراعات الجديدة في العلم ، ميراث مشترك للإنسانية جمعاء . وإزاء هذا الجمود من أنصار القديم يتطرف دعاة الجديد فينكرون كل فضل للأدب القديم ، ولكن لا يلبث أن يتم هؤلاء التطرف ، فتحتدل لهجتهم ويكبح حجاج تطرفهم ، ولا يكون من وراء دعوتهم إلا الخير المحض للأدب وأهله . على أن التطرف في الدعوى إلى الجديد - على خطرها أحياناً - أقل ضرراً من الجمود والتحجر . وهذه المعركة كثيراً ما تثير السخرية والضحك حين يرى المرء هؤلاء الجامدين يحاربون في الميدان بأسلحتهم القديمة . ولكنه ضحك مر يثير الإشفاق (١) . فالجمود في التشاؤم الأدبي كالجمود في النقد . إذ لا شك أننا ألدنا ونفقد كثيراً من الإحاطة بتطورات النقد المختلفة في الآداب العالمية على كثرتها . ولا مجال للتردد في هذا اليوم ، بعد أن توثقت الصلة بين أدبنا الحديث والآداب الغربية . وأساس التجديد هو تغير النظرة إلى الأدب القديم لاكتشاف آفاق جديدة في الآداب العالمية الأخرى ، واستعارة ما يعوز الأدب القومي في ماضيه ، وفتح ميادين جديدة أمام الكتاب والنقاد . فكما أن الماضي يؤثر في الحاضر على نحو ما سبق كذلك يؤثر الحاضر في الماضي باختلاف النظرة إليه ، ونشدان ما يعوزه بالتجديد في الأدب ونقده (٢) . فالتأثير متبادل بين الأدب في حاضره وفي ماضيه التاريخي .

٥ - والناقد يرجع إلى أسس فنية خاصة بالأجناس الأدبية ، وبالمعاني التي يتناولها الكاتب ، وصلتها بالحقيقة والمجتمع ، والغرض الفني الذي يهدف إليه ، ثم في صياغة المعاني وعرضها ، ويرجع كذلك إلى مجموعة من النظريات والادراكات النفسية والاجتماعية ، وهي أسس ثقافته الفنية ، كما يرجع إلى مجموعة من القيم التي

F. Baldensperger : la littérature, Création, Succès,
Durée, livre II, Chap. 4.

(١) انظر :

T.S. Eliot : Selected Essays. p. 38 — 39.

(٢)

تتغير من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى أخرى ومن أدب إلى أدب . وله — بعد ذلك — تجاربه الفنية الطويلة فيما اطلع عليه من نصوص أدبية . وهو بعد ذلك كله ، يثير في كل عمل أدبي المسائل الخاصة به ، على حسب أهداف الكاتب ، ومدى نجاحه في إخراجها . وفي هذه الاعتبارات الأخيرة تتمثل ذاتية الناقد ، إلى جانب ما تحب مراعاته من الحقائق الموضوعية الأخرى . وباسم هذه الذاتية كثرت الحملات على النقد الأدبي ، وطال الصراع بين الفنانين المنتجين والنقاد المنهجين . وطالما كان هؤلاء موضع السخرية المرة من أولئك الذين لم يروا في النقد إلا قيوداً معوقة لحرية الفن وتقدمه . ومن هذه السخرية ما يحكيه أديب إيطالي في عصر النهضة : من أن زويلس (١) Zoilus — وهو مثال الناقد المتحيز — تقدم يوماً للإله يوماً أبولو بنقد قاس لأحد الكتب الخالدة فسأله هذا الإله من محاسن . فأجابه بأنه لا يعني إلا بالكشف عن الأخطاء ، فناولوه الإله كمية من عيدان القمح سنابلها ، وأمره أن يستخرج لنفسه . جزاء له ، عيدانها مجردة من السنابل (٢) .

وجميع الحملات التي توجه إلى النقد تقوم على أن النقد في جوهره ذاتي ، فلا جدوى له . ولا نريد أن نطيل في شرح هذا الصراع الخالد ، كما لا نريد أن نسرد ما هو بدوي من ضرورة خلو النقد من التعصب الذي يسر الحقائق . وقد سبق أن أشرنا إلى ما يجب أن يعتصم به الناقد من مبادئ هي محور النقد . وهي تقوم على الحجة والشروح المستفاد من التجارب الفنية . ولكن الذي نريد أن ذاتية الناقد ليست مطلقة . وأن الناقد يرجع دائماً إلى حقائق غير محصورة في ذاته ، وأن النقد الصحيح كالأدب في وحدة غايتهما الإنسانية والفنية (٣) .

ونعترف بعد ذلك أن ذاتية الناقد في نقده ضرورية لا طريق إلى تجنبها . وليس في هذا مطعن في قيمة النقاد . وهل يتيسر لفيلسوف أن يتجرد من ذاته في فلسفته ؟ وهل فلسفته سوى تفسير للحقيقة كما يراها مدعمة بالحجج والأسانيد التي نفسد إليها بفكره . وكثيراً ما تشتمل الفلسفة على جانب ذاتي عاطفي . تأخذ صاحبها فيه صورة الغضب في خصوماته لمن يخالفونه ويناقضونه . ولم ينكر عاقل قيمة هذه الفلسفات

(١) عاش زويلس في القرن الرابع قبل الميلاد ، وقد نقد هوميروس نقداً مرأ .

(٢) أنظر : L. A. Poe : Complete Tales and Poems, P. 899

• T. S. Eliot : Selected Essayas, p. 50

(٣) أنظر :

المختلفة وأثرها في تاريخ الفكر البشرى ، فلم لا يكون الأمر كذلك في النقد الأدبي ؟ ومرد الأمر فيه إلى قدرة الناقد على تلمس مواطن الضعف أو القوة ، أو على تنويعه لمظاهر الجدة فيها بنقد . ونكرر ما قلناه سابقاً من أن عماد هذا اللون إنما هو التجارب الفنية الطويلة التي بها يقتدر على وضع العمل الأدبي في مكانه من التراث الأدبي الإنساني كله . والإشادة بما هو إبداع وطرافة تستلزم نسبة في النقد لا تيسر إلا بعد طول خبرة وسعة إطلاع (١) ، بل إننا نعد ذاتية الناقد — في حدود ما ذكرناه — جوهرية لحياة النقد وإثماره . وقد كان أصحاب الدعوات الجديدة يدافعون عن نظرياتهم في حرارة وإيمان . ففتحوا بذلك آفاقاً واسعة للأدب الأوروبية في مختلف عصورها . وزودوا الأدب باتجاهات خصبة استجاب بها المطالب مجتمعاته بما استجد فيها من تيارات فكرية وسياسية واجتماعية . وفي هذه الحدود علينا أن نفهم كلمة بودلير : « يجب أن يكون النقد حزياً . ولوعاً بما يدعو إليه من دعوة . دقيقاً في تأنيبه للأمور . أئى صادراً عن وجهة نظر حاسمة . ولكنها تكشف عن أوسع الآفاق (٢) » .

وهكذا تكون نظريات النقد وقواعده العامة دعامة للناقد والفنان . فهي لا تخاف الفنان . ولكنها تتيح لمواهبه وعقبريته حرية وصحة واستقامة لا تيسر بدونها . وهي تساعد على صواب الحكم على الآثار الأدبية إذا فهمت حق الفهم . في حدود ما شرحنا . وللكتاب بعد ذلك أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا أبدع طريقاً إلى التراث القومي أو العالمي . وعلى النقد في هذه الحالة أن يسايرها فيما كشف من آفاق جديدة هو صادر فيها عن عقبريته التي غذيت بتلك النظريات والتجارب الواسعة في مختلف العصور والآداب . والناقد العبقري كالكتاب العبقري . قد يضيف جديداً بما يدعو من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة

(١) يشبه بودلير انتساح الأدف وعلاجه بنوع الناقد تشبهاً متلاً ولكنه دقيق . إذ يرى أن انتساح الأدف شأنه شأن الأمثلة التي لا تتفاوت فيها بيناً على حسب قائلتها وسعة ما تصنع من كيات كما هو مفروض في قواعد المنطق فحسب . بل تتفاوت في مذاقها التي يختب كدك باختلاف الطهارة . وهكذا العمل الفني . يتسم على نوع من الحدال يتجاوز به الكاتب كل انمواع المفروضة ، من الرغم من توافرها فيه . وفي هذا الحدال تنهر أصالة الكاتب وأصالة الناقد التي يكشف عنه في نقده .
Baudelaire : Oeuvres, éd. de la Pleiade, II, p. 145 — 146.

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٤ - ٦٥ .

ويشزع الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شرحاً فنياً وعلمياً . يفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبي وتراث النقد معاً . والكاتب والناقد كلاهما ، والحالة هذه ، صادر عن عبقرية ، وكلاهما في منطقة تشبه تلك التي تحدث عنها فرجيل في « في الكوميديا الإلهية » لدانته ، حين قال له : لقد وصلت إلى مكان لا أستبين بنفسي ما وراءه . وقد سرت بك إليه بعلمي وفني ، ومنذ الآن اتخذ هادياً ما طاب لديك ، إذ أنك تجاوزت المسالك الضيقة الوعرة (١) .

(١) التي هي سالك الصنعة والتعليم . أنظر : « دانته الكوميديا الإلهية » المطهر ؛ الأغنية السابعة والمشرين ؛ أبيات ١٢٧ - ١٢٩

الباب الأول

النقد اليوناني

(١)

١ - النقد قبل أفلاطون

قبل أفلاطون وأرسطو محاولات غير منهجية متفرقة في النقد الأدبي اليوناني ، تمثل أقدمها في المسابقات التي كانت تنظمها حكومة أثينا في أعيادها الدينية ، وكان عدد المحكمين فيها عشرة أعضاء خاضعين في تحديدهم لنظام الاقتراع ، وكانت تمنح الجوائز للفائزين من الشعراء والممثلين بخمسة أصوات تختار من بين هؤلاء العشرة على أساس الاقتراع أيضاً . ولم تكن هذه الأحكام الأدبية مسببة معلة من الناحية الفنية . وكان يقلل من قيمتها في النقد نظام الاقتراع الخاضعة له ، على أن الجماهير كانت تؤثر في المحكمين بصيحاتهم وضوضائهم . ومن الثابت تاريخياً كذلك أن الرشوة كانت تقدم أحياناً إلى هؤلاء المحكمين . ولهذا كله لم تكن لهذه الأحكام العامة قيمة كبيرة في تاريخ النقد الأدبي (١) .

وعند شعراء المسرح اليوناني — وبخاصة مؤلفي الملهاء منهم منذ القرن الرابع قبل الميلاد — تجلت أولى محاولات النقد الأدبي الجدية التي كان لها ما بعدها . ولعل أعظم ما وصل إلينا منها شأناً ما نراه عند شاعر الملهاء المسرحية « أرسطوفانيس » (٣٤٨ — ٣٨٠ ق.م) في مسرحيته : الضفادع ، وقد مثلت لأول مرة حوالي عام ٤٠٥ ق.م ، وموضوعها بخرية المؤلف من شاعر المسامي المسرحية العظيم « يوريپيدس » الذي كان قد توفي قبل تمثيل المسرحية بعام . وفي هذه الملهاء نرى

(١) وإن ظلت لها قيمة في تاريخ المسرح وتشجيع الشعراء والممثلين وتربية الذوق الفني عند الشعب بعامه ، وقد اهتم أرسطو بتسجيل أحكام هذه المسابقات في كتابين لم يبق منهما سوى فقرات قليلة ، أنظر :

Octave Navarre : le Théâtre Grec, l'Edifice, l'Organisation Matérielle des Représentations, Paris. 1925, 22 et 42 Partie.

« ديونيسوس » ، إله المسرح عند اليونان ، إلى الدار الآخرة (هاديس Hades) — ليعيد إلى الحياة — يوريليس بعد موته . وأثناء عبوره نهر العالم الآخر : (ستيكس Styx) كانت جسوقة من الضفادع تصحب أصوات المحاديف في الماء بأغنية من أعذب الأغاني . وفي ذلك العالم الآخر تقوم مناظرة أدبية بين الشاعرين اليونانيين : « يوريليس » و « أنجيلوس » . وفي هذه المناظرة ذات الطابع الهزلي يترامى مضمون جدى يشف عن آراء بحالية وفنية تمثل ما كان رائجاً منذ عهد « بركليس » (٤٩٩ — ٥٢٩ ق.م) عصر أثينا الذهبي ، إذ نرى في هذه المناظر مسرحيات « أنجيلوس » موضع إعجاب ، لأنه داعية الفضائل الدينية والتقليدية في مسرحياته ، وبهاجم « أرسطوفانس » في هذه المناظرة « يوريليس » بأنه هدم مبادئ الدين والخلق التقليدية بثقافته السوفسطائية ، وصور في مسرحه الآلهة والأبطال نهياً للثقافتين والعيوب التي يتعرض لها عامة الناس ، ففضى بذلك على قداسهم . ويظهر من هذا المؤلف لرسالة الشعر والمسرح الخلقية والاجتماعية ، هذا إلى أن في المناظرة نفسها يعيب « أرسطوفانس » على يوريليس تكلفه في الأسلوب ، وحيلة المسرحية التي يجانى بها طبيعة الفن . وتنتهى مسرحية الضفادع بهزيمة « يوريليس » ، للعيوب الفنية والخلقية السابقة في مسرحياته . ويقتنع « ديونيسوس » ، بأن أنجيلوس خير منه ، فيقوده إلى الأرض ليرشد مسرحياته الأثينيين الضالين (١) . وتمثل هذه المسرحية انجهاً عاماً ساد التقيد الأدبي اليوناني ، وهو أن البحث في الأدب ومسائله ارتبط أوثق ارتباطاً بالنظر في الإنسان ومشكلاته الخلقية والاجتماعية مما سرى أثره جلياً واضحاً في فلسفة أفلاطون (٤٢٩ — ٤٤٧ ق.م) ثم تلميذه أرسطو (٣٨٤ — ٤١٢ ق.م) .

ولا شك أن للسوفسطائيين (٢) فضلاً كبيراً في التمهيد لأفلاطون وأرسطو فقد كانت بحوثهم في الخطابة واللغة ، وجدلهم حول معاني الكلمات واختلافهم في

(١) راجع فيما هنا نص مسرحية الضفادع هذا المربع : W. K. Wimsatt and : C. Brooks : Literary Criticism ; Newyork, 1957, p. 3 — 5

(٢) السوفسطائي (Sophist Sophistes) معناها في الأصل العالم في فن أو مهنة ، ثم أصبح معناها الرجل الحكيم ، ومنذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد أصبحت الكلمة تطلق على كل من يعلم البلاغة أو السياسة أو الرياضة نظير أجر ، وقام السوفسطائي في ذلك بدور هام في تسميع التسليم بين الشعب . ولكن يتقدم الزمن عنا بالبلاغة وصور التعبير الشكلية أكثر من عنايتهم بمحوهم المعرفة ، ولذا صاروا مدعى لحملات سقراط وأفلاطون ، ولهذا صار للكلمة معنى مريب هو الرجل الجدل أو الولوع بالجدل .

إدراكها ، كان كل ذلك معيناً خصباً لبحوث أفلاطون وأرسطو في النقد . وكان تأثير سقراط (٤٦٩ — ٥٤٩ ق.م) أعظم من تأثير السوفسطائيين . فقد ضاق بتناقض مفهوم الكلمات في اللغة . وحاول التغلب عليها بطريقة التجربة والملاحظة في حواراته ، وما وصلنا من آراء سقراط في النقد حكاه تلميذه أفلاطون في محاوراته ، ولكن هل هي آراء سقراط نفسه أم أن أفلاطون اتخذ من سقراط مجرد شخصية مسرحية يضع على لسانها آراءه في محاورات ابتدعها ؟ هذه مسألة لا يمكن أن نصل فيها إلى حل قاطع ، ما دامت آراء سقراط نفسه لم تصل إلينا كاملة في هذا الصدد . ويرجع الباحثون أن محاورات أفلاطون الأولى كانت آراء سقراط فيها أقرب إلى آرائه الحقيقية ، ثم أصبح سقراط شخصية أسطورية لدى أفلاطون يروقه أن يضع على لسانها آراءه هو . والذي لا شك فيه ، مع ذلك ، أن هذه الآراء — التي تستخرج من محاورات أفلاطون — مطابقة لآراء أفلاطون نفسه . سواء كان بعضها مأخوذاً من آراء أستاذه سقراط أم لا . ولذا نسوقها هنا جزءاً من فلسفة أفلاطون العامة .

٢ - نقد أفلاطون

كتب أفلاطون محاوراته التي عنوانها : « أيون » Ion في عشر السنين الأولى من القرن الرابع قبل الميلاد ، أي بعد موت أستاذه سقراط (عام ٣٩٩ ق.م) بضع سنين . وهي محاوره على شكل درامي يشبه المحاوره التي وصفناها في مسرحية « الضفادع » لأرسطوفانس . وتدور هذه المحاوره بين سقراط والمنشد (١) : أيون . وفيها يتناول أفلاطون مسألتين هامتين من صميم النقد الأدبي ، أولاهما : ما مصدر الشعر لدى الشاعر : الفن أم الإلهام ؟ وثانيهما : ما الفرق بين حكم

(١) المنشد Rhapsode (Rhapsodos) هو الذي كان ينشد الأشعار التي يحفظها أمام الجمهور في الأعياد والحفلات الدينية . وكان إلقائه للأشعار مصحوباً بإشارات وحركات تعبيرية . وكان إنشاء أشعار هوميروس بمثابة مهنة رابطة لدى الشعب اليوناني . وكان المنشد يقف على منصة تشبه خشبة المسرح ، ويحاول في أثناء الأداء أن يتقمص شخصية البطل الذي يروي قصته ، فكان يكسبه بإنشاده « الشـ » = الملحمي صفة الشعر المسرحي . ومحدثنا أفلاطون في محاوره « أيون » عن عمل آخر للشعر ، وهو شرح الشعر الذي يرويه والتعليق عليه ، ويظهر أنه كان يختار المواقف الخلقية والاجتماعية ويعلق عليها (أنظر أيون ٥٣٣ ، ٥٣٤) فكأن وظيفة المنشد في هذا الشرح خلقية اجتماعية .

الشاعر والناقد الأدبي على الشيء من جهة وبين حكم العقل والعلم على نفس الشيء ؟

وفيما يخص المسألة الأولى يستدرج سقراط — في هذه المحاور — « إيون » حتى يقرر له بأنه لا يهتم إلا بشرح شعر هوميروس وإنشاده دون سائر الشعراء ، وإنه في هذا الشرح والإنشاد لا يصدر عن قواعد فنية معينة ، ولا عن مبادئ عقلية خاصة ، بل عن نوع من النشوة الفنية يغيب فيه شعوره ، وهو ما يدعوه أفلاطون : الإلهام ، ومصدره إلى محض . ويستنتج سقراط ، إذن ، — من « إيون » — أن الناقد والشاعر لا يصدران عن العقل ، بل عن الإلهام الإلهي ، والشاعر يصدر عن ذلك أصالة ، ثم يعنى الشاعر المنشد ، كما ينتقل الجذب من الحديد المغنط إلى قطع الحديد الأخرى ، فتصبح بدورها مغناطيسية تجذب ما يحسها . فالشاعر « كائن أثري مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يتكرر قبل أن يلهم ، وبفقد في هذا الكائن الإلهام إحساسه وعقله . وإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب . وما دام الشعراء والمنشدون لا ينظمون أو ينشدون القصائد الكثيرة الجميلة عن فن ، ولكن عن موهبة إلهية لذلك لا يستطيع أحد منهم أن يتقن إلا ما تلهمه إياه ربة الشعر .. لذلك يفقدهم الإله شعورهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين ، حتى تدرك — نحن السامعين — أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا شاعرين بأنفسهم ، وإن الإله هو الذى يحدثنا بأنفسهم (١) » .

وقد يفهم من ذلك أن أفلاطون — بهذه المحاور — يسمو بمكانة الشعر والشاعر ، لأنه أقر أن مصدر الشعر هو الإلهام الإلهي ، ولأنه قارن الشاعر بالأنبياء والعرافين . وطالما كانت هذه الفكرة مرجع من اعتدوا بالإلهام والقرينة في الشعر ، لا بالصنعة والتعلم (٢) . وفي الحق يتفق تمجيد أفلاطون للشعر — على نحو ما أورده من محاوراته السابقة — مع ذكره في محاوره أخرى له عنوانها : « مينون Ménon » ، وموضوعها البحث في طبيعة الفضيلة ، وهل يمكن

(١) أفلاطون : إيون ٥٣٤ أ — د ، وأنظر كذلك ٥٣٣ د ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ .

(٢) كان هذا هو اتجاه كثير من شعراء ونقاد عصر النهضة في أوروبا . ثم كان الإنجليز السائد عند الرومانتيكيين ، فخص بالذكر مثلاً شيلي Shelley في دفاعه عن الشعر Defense of Poetry وكذا ألفريد دى موسيه . أنظر كتابي : الرومانتيكية ص ١٠٠ ، ١١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٤ .

ان تلقن ؟ وهى تدور بين سقراط والأمير « مينون » ويتجه سقراط فيها إلى الـ
الفضيلة تهتدى إليها الروح بتذكرها لما سبق إن كانت على علم به فى عالم الأرواح
قبل أن تهبط إلى هذه الأرض وتحل فى الجسم . فالفضيلة ليست سوى إلهام .. وهى
من نصيب الملهمين من الحكام والعرفان والكهنة والشعراء ، ولا يمكن هؤلاء أن
أن يلقنوها غيرهم ، كما لا يمكن الشعراء أن يلقنوا الآخرين عبقريتهم (١) .

وعلى الرغم من أن أفلاطون - فى محاوراته التى عنوانها « فيدروس »
Phaedrus - يضع الشعراء فى المرتبة السادسة مع الرسامين (٢) ، وعلى الرغم
من أنه يضع الفلاسفة فى أول مرتبة ، مفضلاً إياهم على من سواهم ، فإنه يشيد
بالشعر على نحو يؤيد ما ذكرناه له فيما سبق . فى أول خطابه الثانى من
« فيدروس » وموضوع هذا الخطاب هو الحب - يذكر على لسان سقراط أيضاً
أن عواطف الإنسان العليسا تقترن كلها بنوع من الشوة التى تطغى على العقل Mania
وفى هذه الشوة دلالة على أن مصدر هذه العواطف إلهى ، ثم يمثل لذلك بنشوة
النوبة عند الأنبياء ، ونشوة التصوف ، ونشوة الشعر ، ثم نشوة الحب . ثم يتحدث ،
على لسان سقراط كذلك ، عن الإلهام الشعرى الصادر عن النشوة الألهية ،
فيقول : « حين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة طاهرة ، فإنه يوقظها ويسمو بها ،
فتمجد - بأناشيد أو بأية أشعار أخرى - مآثر الأجداد ، فترى الأجيال . أما ذلك
الذى حرم النشوة الصادرة عن آلهة الفنون ، ثم يجترئ على الاقتراب من أبواب
الشعر ، واهماً أن الصنعة تكفى لخلق الشاعر ، فإنه لن يكون سوى شاعر ناقص .
لأن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه إذا ما قورن بشعر الملهم (٣) » .

وأما المسألة الثانية التى شغل بها أفلاطون منذ تأليفه محاوره « إيون » السابقة
الذكر - وهى الفرق بين موقف الشعر وموقف العلم والعقل من الأشياء - فلإننا نراه ،
فى المحاوره السابقة ، يدع سقراط يستدرج « إيون » إلى أن فى هوميروس مواقف
خاصة بصنعة الطب ، أو الملاحة ، أو فن قيادة العربات أو صيد السمك ، لا يجيد
شرحها المنشد ، وإنما يجيده الطبيب والملاح وسائق العربه وصائد السمك ، لأن

(١) أنظر : أفلاطون : مينون ٩٨ - ٩٩ .

(٢) أفلاطون : فيدروس ٢٤٨ .

(٣) أنظر : Platon : Phédre, XXII ; cf. Chamard : la Pleiade, IV, p. 148-149 .

هؤلاء يتكلمون عن قواعد وفن . أما المنشد فهو كالشاعر ، لا يصدر إلا عن موهبة إلهية ، وكان أفلاطون يقصد إلى أن يقرر أن مقدرة الشاعر على تأليف شعر في شيء غير مقدرة المرء على شرح نفس الشيء شرحاً عقلياً ، وأن الشعر ليس هدفه الشروح العلمية للأشياء (١) . ويقف أفلاطون بهذا موقف مهاجمة من الشعر والشعراء . ويرتبط موقفه هذا بإدراكه لنظرية المحاكاة .

المحاكاة عند أفلاطون : يتوسع أفلاطون في المحاكاة ، ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره . وعنده أن الحقيقة ، وهي موضوع العلم ، ليست في الظواهر الخاصة العابرة ، ولكن في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود . وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات ، وهو الوجود الحقيقي ، ولكننا لا ندرك إلا أشكالها الحسية التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل . وفي الكتاب السابع من « الجمهورية » يذكر أفلاطون تشبيهه الرمزي المشهور لدى إدراكنا للأشياء بسرداب فيه جماعة على مقعد وظهورهم لفتحة ضيقة منه ، وأمام الفتحة نار عالية اللهب ، فهم يرون على ضوءها مناظر أشباح تتحرك منعكسة على الحائط أمامهم ، وهذا مبلغ إدراكنا لما نفكر أنه حقيقة الأشياء فما نراه في هذا العالم ليس سوى انعكاس لعالم الصور الخالصة . كانعكاس الأشباح على حائط ذلك السرداب . وعالم الصور الخالصة هو عالم الحق والخير والجمال التي هي مقاييس لما نجري في منطقة الحس . وجميع ما في عالم الحس محاكاة لتلك الصور . والنظم الإنسانية بدورها محاكاة . فكل الحكومات محاكاة للحكومة الصحيحة (المثالية) في عالم الصور أو الأفكار . والقوانين نفسها — وهي الأسس للحكومات — محاكاة لخصائص الحقيقة كما دونها الناس في حدود ما استطاعوا . وسبق أن أشرنا إلى أن أفلاطون يشرح — في محاوره « مينون » أن الفضيلة هي المعرفة عن طريق تذكر الروح لما كانت تعلمه في العالم العلوي قبل هبوطها إلى العالم المادي (٢) . فالأعمال والفضائل والنظم ومحاكاة كلها ، شأنها في ذلك شأن الأشياء . واللغة بدورها محاكاة لما ندركه من الأشياء التي هي بدورها محاكاة . فالكلمات للأشياء بطريقة تخالف محاكاة الموسيقى والرسم لها . والحروف

(١) أنظر : أفلاطون : أيون ٥٣٩ — ٥٤٢ .

(٢) أنظر ص ٣١ من هذا الكتاب .

التي تتألف منها الكلمات هي أيضاً وسائل محاكاة ، وفي هذا تدل المحاكاة - عند أفلاطون - على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه . والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسناً أو سيئاً ، حقيقياً أو ظاهراً . فحين تحاكي طبيعة الأشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والحمل تكون المحاكاة إذا دلت على خصائص الموجود ، وسيتة إذا تجاوزت هذه الخصائص . واللغة بقنوتها المختلفة طريق لتأثير عالم المقول أو عالم المثل في عالم الحس ، وأداة لذلك التأثير . وينحصر نجاح الفنان في نتاج محاكاة الأشياء على حقيقتها ، وفي هذا يتجلى مجهود الفنان ويؤتي ثماره . على أن محاكاة الحقيقة لا غناء فيها عن الحقيقة ، فليست سوى خطوة للاقتراب من الحقيقة إذا كانت تلك المحاكاة صحيحة .

وفي الكتاب السادس من « الجمهورية » (١) يشرح أفلاطون مراتب المعرفة : فأدنى مراتبها الخيال الحسي الذي تبتلى فيه خيالات الأشياء وظلالها ومظاهرها ، كظهور حصان أو سرير مثلاً ، مما يمكن رسمه أو تصويره . وأرقى من المرتبة السابقة : مرتبة الإدراك النوعي للموجودات ، كما هي الحصان أو المنضدة . وأسمى منها مرتبة الكلية في الرياضيات والصور الهندسية ، ثم إن أسمى أنواع المعرفة هو معرفة الصور الثابتة الخالدة . ومرتبات الكمال صور ثابتة خالدة هي من خلق الله ، كصورة الحب والحكمة . . . كما أن للأشياء المادية صور ثابتة خالدة كذلك . فلكل مجموعة أفراد من نوع واحد ماهية تتلرج فيها - وهذا هو الإدراك النوعي السابق - ولكن لكل ماهية صورة ثابتة خالدة أبدية هي من خلق الله . فثلاً لجميع أفراد الأسرة ماهية هي الإدراك النوعي ، ولكن درجة كمالها تتمثل في سرير مثالي موجود في ذاته ، وكل نجار يحاول أن يقرب من درجة الكمال في صنعته للسريير يتأمل في ذلك السريير المثالي .

والمرتبة الأخيرة ، وهي معرفة الصور ذات الوجود الثابت (المثل) ، لها صلة بالجمال والحب عند أفلاطون . ففي محاوره « مينون » ، وفي محاوره « فيدون » ، Phédon (Phaidon) - وهي محاوره على لسان سقراط مع تلميذه « فيدون » قيل تجرّع سقراط السم - يذكر أفلاطون على لسان سقراط كيف ترقى الروح إلى إدراك تلك الصور العقلية - وهي أكل مما في عالمنا من أشياء ندركها بالتجربة - عن طريق الروح لما كانت تعلم في عالم الجمال الخالد قبل هبوطها إلى الجسم . ويذكر أفلاطون

الجمال - في محاوره « فيلون » - على أنه نوع من أنواع الكمال (١) ؛ ولكنه في محاوراته التي عنوانها : « المائدة Symposium » يذكر أن الحب يتدرج في طريق وصوله إلى الله من تعلقه بشخص محبوبه إلى تعلقه بجميع الأشخاص الجميلة ، ثم يتدرج من حب الأشخاص إلى حب الأفكار الكلية ، والمبادئ العامة ، حتى يصل إلى معرفة الصور (المثل) ، ثم إلى الجمال المحض ، أي الله (٢) .

وفي محاوره « فيدروس (٣) » يذكر أفلاطون - على لسان سقراط دائما - أن الحب ينتقل من جمال الجسم ، لا إلى الجمال المحض أو المثالي (الله) ، بل إلى الحكمة والخير وما إليها من مراتب الكمال (٤) .

وفي هذه المحاورات يهتم أفلاطون بشرح طريقة الوصول إلى أرق أنواع المعرفة والكمال ، بالاهتمام إلى إدراك الصور العقلية الخالدة ذات الوجود الأبدى (عالم المثل) وليس كل ما في هذا العالم إلا خيالات وانعكاسات لتلك الصور كما سبق أن شرحنا . وفي كلام أفلاطون تختلط الإدراكات الجمالية بالإدراكات الصوفية ، ولكن لكيهما صلة وثيقة برأيه في الشعر والتقد .

فالحب يصل إلى أرق أنواع المعرفة بالتدرج في الإدراك . والحب هو الفيلسوف . أما الشاعر ، أو الفنان بعامه ، فإنه يعكس لنا في فنه خيالات الأشياء أو مظاهرها لا جوهرها . وهي في ذلك مرتبة دون الفيلسوف ، بل دون مرتبة الصانع ، وذلك أن النجار ، مثلا ، يحاول أن يقرب - في صناعته لسرير خاص أو منضدة خاصة - من درجة الكمال ، بتأمله في صورة السرير المثالي أو المنضدة المثالية ، وهي الصورة العقلية الثابتة الخالدة التي هي من خلق الله كما شرحنا فيما سبق ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة ، فهو يحاكي منضدة هي بدورها صورة ناقصة للمنضدة

١ - أنظر من ٢٨ تقرير موضوع محاوره « مينون » وأنظر : أفلاطون : مينون ٨٢ - ٨٥ ، ثم أنظر : أفلاطون فيلون ١٧٥ - ١٨٠ ، د ١٠٠ ج ٥ .

٢ - أنظر : أفلاطون : المائدة Symposium ٢١٠ - ٢١٢ - هذا ، وستحدث عن المائدة وتفصل بعض التفاصيل في فلسفة أفلاطون في الجمال وأثرها في النقد العربي والأدب في الداب الثاني من هذا الكتاب حين نتحدث عن الحب العلوي والحب الصوفي .

٣ - لمرة موضوع هذه المحاوره أنظر من ٣٠ - ٣١ من هذا الكتاب .

٤ - أنظر أفلاطون : فيدروس ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٧٧ .

المثالية : وكذلك شعراء المآسي ، يحاكون الأشياء والحوادث على هذه الصورة البعيدة من جوهر الحقيقة ومن صورها الثابتة الخالدة المثالية (١) .

وتلك ناحية ميتافيزيقية محضة حمل بها أفلاطون على الشعر كله - من غنائي وغير غنائي - نتيجة لنظريته في المحاكاة .

و ثم جانب آخر لحملة أفلاطون على الشعر ، هو الجانب الخلقى من الوجهة النظرية وأفلاطون فيه مختلف كل المختلف عن النظرية الحديثة للأدب ، بل عن تعليمه أرسطو نفسه . لذلك أنه يرى أن الشعر يصنف التناقض التي تبدو فيها محاكاة الشعراء البسيطة . ومن هذا الجانب كذلك يحمل أفلاطون على الشعر عامة ، فيحمل على هوميروس في ملحمة (٧) لأنه عرض فيها تناقض الأبطال ، ولأنه كان - من هذه الناحية - مصدراً لشعراء المآسي فيما بعد ، وهم الذين صوروا الخرين ينتقلون من السعادة إلى الشقاوة . وهذا عيب خلقى خطير عند أفلاطون ، لأنه - مثل أستاذه سقراط - يرى أن العدالة المتوافرة للخيرين هي وحدها التي تجعل المرء سعيداً . فشعراء المآسي يسبثون في محاكاة الحقيقة حين يظهر في محاكاةهم أن من الممكن أن يصير الشرير سعيداً والخير شقياً . ويقول أفلاطون إنه . لا شيء من الشر يمكن أن يحدث للإنسان الخير ، لا في هذه الحياة ولا بعد الموت (٣) .

ولكن أفلاطون - تبعاً لنظرته السابقة - يعود فيرتب أجناس الشعر على حسب دلالتها الأخلاقية المباشرة ، فيفضل - نسبياً - الشعر الغنائي ، لأنه يشيد مباشرة بأبعاد الأبطال ، يلي ذلك شعر الملاحم ، لأن التناقض المصورة فيه لا تؤثر في مصير البطل ، ولا تقلل كثيراً من إعجابنا به بوصفه بطلاً . ويأتي بعد ذلك المآسي ثم الملهاة . فهما أسوأ نماذج الشعر لمساهمتهما المباشر بالخلق (٤) .

(١) الجمهورية ٥٩٥ - ٥٩٧ .

(٢) ستحدث عنها في ساجتنا للفلاحم عند أرسطو في هذا الفصل ، وهاتان المختتان هما الإلياذة والأوديسيا .

(٣) Plato : Opolagy, 41, d.

(٤) أنظر الجمهورية لأفلاطون ٣ ، ٣٩٧ ر ، ٢ ، ٣٧٧ ب . وكذلك الفصل العاشر من الجمهورية . ونكرر أن هذه نظرة مختلفة كل المختلف من حيث العناية بالدلالة المباشرة للأدب ، وقد أعتت تماماً من النقد بعد أفلاطون .

(٣ م - نقد الأدب الحديث)

ويظهر من كلام أفلاطون سبب ثالث لحملته على الشعر ، لأن الشعر نتيجة لإلهام واستسلام للشهوة ، فهو متحرر أصلاً من قواعد المعرفة والعقل ، وهذا يتنافى مع الاتجاه العملي الذى شغل أفلاطون في جمهوريته . ولهذا يندد بهوميروس : « أى دستور أصلح ؟ وأية قوانين أقر ؟ وأية حرب قادها إلى النصر ؟ وأية مدرسة أسس ؟ وأى اختراع مفيد أخرج ؟ » ، على أن أفلاطون يرى أن الكلام عن الشيء ضرب من القصور عن تحقيقه ، فلو كان هؤلاء الشعراء على علم بما يتحدثون فيه لقاموا بمجهود في تحقيقه ، أو أسهموا في ذلك التحقيق (١) .

ويتصل بهذا الجانب العلمى أن أفلاطون نعى على شعراء عصره نفسه أنهم كانوا يتملقون الجماهير ، وهم في تملقهم خاضعون لنوعين من الاستبداد : استبداد الجمهور واستبداد الحاكم (٢) .

وهذه النظرة العملية هى التى جعلت أفلاطون يرحب في جمهوريته بالشعراء الغنائيين الذين يمجدون الأبطال والقذوات الصالحة . فبعد أن طردهم من الجمهورية بإسم المبادئ العامة النظرية الميتافيزيقية والخلقية والعلمية كما سبق أن شرحنا ، عاد فأدخلهم من باب آخر ، هو التغنى بالفضائل وأصحابها (٣) .

هذا جوهر فلسفة أفلاطون فيما يهمنى الآن (٤) . ولعل لها الفضل في الإيحاء إلى تلميذه أرسطو - حين كرس جهده الفكري للرد عليها كما سنشرح بعد - بأراء خالدة في النقد العالمى . على أنها بعد ذلك غنية من ناحية أخرى . ذلك أن أفلاطون - على الرغم من تقريره الإلهام مصدرراً للشعر ، وعلى الرغم من نزعه الخلقية المباشرة في الدلالات الأدبية ، وعلى الرغم من حملته على نزعة الشعراء الخيالية - نراه يرجع المبادئ العقلية والفلسفية ، وينزع إلى جانب عملي في الحملة على شعراء عصره . وفي هذا كله نكشف ناحية أخرى أكثر خصباً ، هى نزعه إلى الجانب التجريبي في

(١) أفلاطون : الجمهورية ٥٩٩ ب - ٦٠٠ ب .

(٢) أفلاطون : الجمهورية ٥٦٨ ب . وأنظر كذلك مقالة اميل شامبرى E. Chambry

لترجمة القرنىة لجمهورىة أفلاطون ، طبعة C. VIII — C X VI Belles-lettres

(٣) أفلاطون : الجمهورية ٥٠٦ أ .

(٤) سنذكر كثيراً من آراء أفلاطون في مقارناتنا اللاحقة ، وسنبين أثر ذلك كله في النقد الحديث العربي - وخاصة النقد الصوفى - فيما بعد .

النقد ، وهى النزعة التى ستجلى فى نقد تلميذه أرسطو على أعظم جانب من الخصوبة والعمق .

هذا ، ولفلسفة أفلاطون فى الخطابة (البلاغة) صلة قوية باتجاهاته النظرية المتأثرة فى نفس الوقت بما ساد عصره من جدل سوفسطائى .

والخطابة عند أفلاطون لها نفس المعنى الذى كان شائعاً فى عصره وقبل عصره . وهو دراسة وجوه الكلام وكيفية تأثيره . وقد كانت بذلك ذات صبغة عملية منذ وجدت عند اليونان حول نهاية القرن الخامس قبل الميلاد . وكان السوفسطائيون يلقنون فيها كيف يستطيع المرء إيهام القضاة فى المحاكم ، ونواب الشعب فى المجتمعات السياسية ، وكذلك الجماهير ، بما يرون إيهامهم به من آراء وقضايا عامة . ولا يرى أفلاطون رأيهم فى اتخاذ الخطابة وسيلة للإيهام . يقول أفلاطون على لسان سقراط فى محاوره « فيدروس » : « ليس فن الجدال فى الآراء مقصوداً على دور المحاكم والمجتمعات السياسية ، ولكن من الواضح أننا إذا عددناه فنا من الفنون بعامه ، فإنه يكون هو هو فى جميع أنواع الكلام ، أى يكون هو الفن الذى يستطيع المرء أن ينتج تشابهاً بين كل الأشياء التى يمكن أن ينتج بينها ذلك التشابه (١) » . وقد سبق أن ذكرنا أن موضوع محاوره « فيدروس » هو الاهتمام إلى التفضيلة عن طريق المعارف الروحية الباقية فى النفس من عالمها (٢) الأعلى . وهذه التفضيلة نوع من المعرفة تهتدى إليها الروح . والتفضيلة والمعرفة شئ واحد كما هو الشأن عند سقراط . ويرتب على ذلك أن تكون الخطابة الصحيحة (أو فن الكلام) — عند أفلاطون — ليست هى محاولة التفرير بالناس أو القضاة ، بل هى طريق الوصول إلى المعرفة ، أو تشخيص هذه المعرفة . وبهذا تكون الخطابة نوعاً من الفلسفة الملهمة . والخطابة السيئة تكون إما صادرة عن امرئ يقول ما لا يعرف ، فيقضى به الجهل إلى تكرار عبارات قد تكون مصقولة ولكنها فارغة ، فهى نوع من رياضة المرء على صناعة الكلام فحسب ، وإما عن امرئ يعرف ما لا يقول ، أى يعرف الحق ويتجاهله . فيمارس على سامعيه نوعاً من قدرته على رياضة الكلام (٣) . وفى هاتين الحالتين لا تساعد

(١) أفلاطون : فيدروس ٢٦١ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٣٠ - ٣١ .

(٣) أفلاطون : فيدروس ٢٦٢ .

البلاغة على الوصول إلى المعرفة ، بل تكون وسيلة للتضليل . فهي في هذه الحالة ليست فناً ، ولكنها جرة خالية من الفن . « فن الكلام الحق الذي لا يقود إلى تملك الحقيقة لا وجود له ، ولن يوجد أبداً » (١) .

ولابد من توافر مبدئين كمي تؤدي الخطابة - في معناها السابق - إلى الحقيقة . أولهما أن يدرك المرء الجنس ، ويجمع خصائصه المتفرقة تحت فكرة واحدة : وذلك يكون بتحديد الأمر الخاص الذي يريد شرحه . وقد ضرب أفلاطون في « فيدرس » مثلاً لذلك بالحلب ، فحدد أولاً ما هو ، ثم عرف ما إذا كان حسناً أو سيئاً . وثاني المبدئين : أن يقسم المرء الأشياء إلى أنواعها بحيث تظل الأشياء المتجانسة - طبيعية - متدرجة تحت جنسها ، لا يحاول أن يفصل أى جزء منها كما يفعل المثال الرديء الذي يشوه بعمله ما يصنعه من تماثيل (٢) .

وموجز القول أن يكون المتكلم ذا قدرة على التفكير المنطقي السليم فيه صار فرعاً من فروعها . وقد ازداد هذا الارتباط وضوحاً في عصور النقد الحقيقية والخطباء الفلاسفة هم الخطباء كما يجب أن يكونوا . ويعارضهم أفلاطون بالمعالطين السوفسطائيين من خطباء عصره الذي يؤثرون التحدث فيما له مظهر الحقيقة ، وهؤلاء هم الخطباء المهنيون . هذا ما يخص جوهر الخطابة أو موضوعها ، أو ما يجب أن يقال .

وفي النقد العربي القديم كان للفلاسفة فضل ترجمة أرسطو وشرحات من يجب أن يعرف إلى من يتوجه في قوله . فإذا كانت وظيفة الخطابة هي قيادة النفوس لمعرفة الحقيقة ، « فعل المرء - لكي يكون قادراً على الخطابة - أن يعرف ما للنفوس من أنواع . وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفحات ، وهو ما يختلف به الناس في أخلاقهم . . . ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة . . فعلى ، إذن ، كى أولد في النفوس نوعاً من الإقناع ، أن أطابق بين كلامي وطبيعتهم ، وإذا توافرت للمرء هذه المبادئ عرف متى يجب أن يتكلم ، ومتى يجب عليه أن يتمتع عن الكلام ، ومتى يليق أن يكون موجزاً أو مطيلاً أو مبالغاً ، أما قبل الوقوف على هذه المبادئ فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك » (٣) .

(١) أفلاطون : فيدرس ٢٦٠ .

(٢) المرجع السابق ٢٦٦ .

(٣) أفلاطون : فيدرس ٢٧١ أ - ٢٧٢ ب .

ثم يتحدث أفلاطون عن تنظيم أجزاء الخطابة في إجمال ، فيقول على لسان سقراط مخاطب « فيدروس » : « أحسب أنك توافقني على أن كل خطاب يجب أن يكون منظماً ، مثل الكائن الحي ، ذا جسم خاص به كما هو ، فلا يكون مبتور الرأس أو القدم ، ولكنه في جسده وأعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصلة بين كل عضو وآخر ، ثم بين الأعضاء جميعاً (١) » .

وهذا لم يرد أفلاطون أن تكون الخطابة — كما كانت عند السوفسطائيين — ذات قواعد شكلية ترمي إلى إيهام الآخرين بصواب فكرتنا على أية حال كانت الفكرة ، ولكنه قصد إلى أن تكون الخطابة هادياً للنفوس نحو الجمال والعدالة . فهي عنده تستلزم معرفة الحقيقة من جهة ، ومعرفة النفس من جهة ثانية ، ثم تستلزم على الأخص لدى الخطيب أن يكون حريصاً على توفير الخير للسامعين ، محباً لهم ، كمن يقودهم عن طريقها إلى معرفة الحقيقة .

وفيما قد قنئناه من آراء أفلاطون في الخطابة ، تتوحد الخطابة — كما يريدنا أفلاطون أن تكون — مع الفلسفة . وتكون الخطابة أو فن الكلام — على النحو الكامل الذي نشده أفلاطون — أقرب من الشعر في الوصول إلى الحقيقة في شكل الحوار الحي الذي يتبادله المتكلم مع السامع أمامه . ولهذا يفضل أفلاطون الكلام — في التعليم — على الكتابة ، لأن الكتابة تدوين ، والتدوين يكسب الكلام صبغة الثبوت والاستقرار ، فيصير جامداً في صورته أمام القراء . وهذه حال الشعر الوجداني والمسرحيات (٢) . وكان تفضيل أفلاطون الحوار والحديث في الخطابة على الكتابة نوع آخر من هجومه على الشعر . وفي كل ذلك كان هم أفلاطون منصرفاً إلى الوقوف على الحقيقة والاهتمام إلى الفضائل والهداية إليها ، وكذلك كان تلميذه أرسطو .

هذا ، وقد أفاد أرسطو من تلميذه أفلاطون في كثير من إدراكه للفنون واللغة منها ، ومنها الأدب ، ولكنه خالفه في كثير من المواضيع الأخرى . ومن أهم ما خالفه فيه مبدآن : كان أرسطو شديد الملاحظة للواقع ، فكان تجريبياً في أسسه ، فلم يلق

(١) نفس المرجع ٢٦٤ — وواضح أن لهذا الإدراك أثراً في إكتشاف أرسطو للوسدة المضمرة والمسرحيات واللاحق كما ستحدث عنها فيما بعد .

(٢) نفس المرجع ٢٧٧ — ٢٨٧ .

وأشار أيضاً . W & Wimsatt and C. Brooks., op. cit. p. 64 — 65.

بالا إلى الميتافيزيقية التي حفل بها أفلاطون ليفسر بها وظيفة اللغة وطبيعتها ، واعتبر اللغة بذلك خاصة من خواص الإنسان ، وهي أداة المعرفة .

ثم إن أرسطو يقصر المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة على سواء ، ولا يعمم المحاكاة في كل شيء كما فعل أفلاطون . وقد نظر إلى طبيعة الفنون ومقوماتها ، ففصل بين بعضها وبعضها الآخر على حسب أسسها الفنية ، وعلى أساس محاكاتها لصور الأشياء وميزها بذلك عن العلوم في ميادين المعرفة الأخرى ، من ميتافيزيقية ونظرية ورياضية وطبيعية وعملية ونتاجية . ولأرسطو أصالة امتياز بها عن سابقه في إدراكه للغة ووظائفها ، جعله يتميز عنهم في إدراكه لفنوز اللغة والأدب بخاصة . ومنجمل القول في ذلك قبل أن ننظر في الحدود التي ميز بها بعض الأجناس الأدبية عن بعض من مأساة وملحمة وخطابة ، ثم نلم أخيراً بوجوه نظره في الأسلوب بعامة .

الفصل الأول

اللغة عند أرسطو

لا يستطيع فهم الأدب ووظيفته الاجتماعية وخصائصه الفنية عند أرسطو دون معرفة نظرية أرسطو في اللغة نفسها . فاللغة وظيفة عضوية في الإنسان ، وهي كذلك أساس طبيعي للفضائل وللصلوات الاجتماعية والسياسية . ووحدة اللغة والكلمات ، وهي بمقاطعتها نتيجة لحركة صوتية ، ولكن هذه الحركة الصوتية في الحقيقة عماية عقلية ، إذ مجرد نطق الكلمة يدل على شيء ما ، فيحدث في الفكر حركة ما . وهذه الكلمات رموز لمعاني الأشياء ، أى رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً ، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس . فهي رموز لحالات نفسية هي مادة للفكر ، فالصوت اللغوي وظيفة عقلية لها دلالتها على الكلام الداخلي . وهذه الحالات النفسية التي تثيرها اللغة ليست فردية محضة . لأن دلالتها على الأشياء ومعانيها ليست طبيعية ، بل هي وضعية اصطلاح عليها : فعانيها المشتركة بين الناس هي التي تعطى كل قيمتها اللغوية . وهذا وحده نستطيع أن نفكر بالكلمات ، ونبنى حججنا عليها بوصفها رموزاً للأشياء . فهي في الواقع رموز لتجارب أفادها الإنسان بالحس . والذاكرة تحتفظ بمجموعة التجارب الحسية . وهذه الذاكرة تتوافر في الإنسان وفي قليل من أنواع الحيوان . ولكن هذه التجارب تهدى الإنسان وحده ، دون الحيوانات ، إلى المبادئ العامة العالمية . وذلك عن طريق القياس والحجة . وبها تتجاوز مرتبة الحس . وصلة الكلمات اللغوية بالكلام النفسى — من حيث هي رموز له — كصلة الكلمات المكتوبة بالكلمات المنطوقة ، من حيث إن الأولى رموز للثانية . ويقول أرسطو : « الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة ، والكتابة ليست واحدة عند كل الناس ، شأنها في ذلك شأن الكلمات المنطوقة . ولكن المحاولات النفسية التي يعد التعبير دليلاً مباشراً عليها هي عند كل

الناس ، شأنها في ذلك شأن الأشياء التي تعد هذه الحالات صوراً لها » (١) .

فالكلام عمليات عقلية متتابعة ، وهذه العمليات تستلزم عند أرسطو مبدأ العالمية في المعاني ، وهو ما تستخدم به اللغة أداة الصلات بين الناس : فالتسمية نفسها تصنيف إلى موضوع الحس ما يزيد به عن مجرد وجوده الحسي . فإذا قلت « محمداً » — مثلاً — فهذه التسمية تتضمن مبدأ « الإنسانية » إضافة إلى تعيينها هذا الشخص المعروف بهذا الاسم ، ومبدأ « الإنسانية » عالمي في ذاته وبذلك كانت اللغة عند أرسطو رمزاً للفكر ، وهي فرق ما بين الإنسان والحيوان . فالنطق والفكر عند أرسطو متلازمان . والنطق خاصة الإنسان ، وبدون الكلمات لا يتيسر فكر ولا علم . وكلمة « لوجوس » في الأصل معناها اللفظ ، ثم صارت تطلق على اللغة ، وهي عند أرسطو مرادفة للعقل ، إما بوصفه قوة من قوى الإنسان الروحية ، أو بوصفه عملية فكرية ، أي أنراً من آثار تلك القوة أو يراد بها المعقول نفسه أي الشيء الذي كان مادة الفكر (٢) .

واللغة والفكر كلاهما مستقل عن حقائق الأشياء . فإذا كانت الكلمة حركة عضوية ترمز إلى الشيء الحقيقي ، فالكلام الممثل في الحمل على العكس من ذلك ، إذ هو عملية عقلية متميزة عن طبيعة الأشياء الحقيقية . والكلمة ترمز إلى شيء عما دون أن تثبت له صفة أو تنفيها . والحمل وحدها هي التي يمكن أن يوجه إليها التصديق والتكذيب . واستقلالها عن حقيقة الأشياء تتمثل فيه مأساة اللغة لدى الإنسان . فمن الممكن أن أنفي عن شيء ما له من خصائص وأن أثبت لآخر خصائص ليست في الحقيقة له . وحقاً ليس هناك ما يجمع من أن أقول عن شيء أنه أبيض على حين أراه أسود ، وإلا انتفى الكذب — ضرورة — من اللغة . واللغة هي وسيلتنا للوقوف على الأفكار . أو على الكلام النفسي . واللغة تكسب هذه الأفكار ظاهرة الحالة الطبيعية للأشياء ، وبها يتيسر الحكم عليها . فالمدركات — من حيث هي مدركات — متحررة من الخطأ ، ولكن الفكر المعبر عنه باللغة هو مجال الخطأ والصواب . وبعض الحيوانات عندها حس وخيال وإدراك ، ولكن ليس لها فكر . على أن مأساة اللغة

(١) انظر :

Brice parain : Recherches sur la Nature et la Fonction du Language p. 49—52.

(٢) ولذا كان من معانيها أيضاً : النطق أو العلم ، وكانت كلمة لوجوس logos موضع

بحوث كثيرة ، انظر : R. S. Crane, op. cit. 177-178.

تتجلى كذلك في أن دلالة اللغة على الفكر وقد تكون ظاهرية لا حقيقية . فليس كل إنسان يعتقد فيما يقول . ولذا كان لابد من الرجوع إلى الحقائق وطبائع الأشياء وقوانين الحاجة العقلية الأخرى المنطبقة على تلك الحقائق (١) .

واللغة في كل ميادينها رموز الأفكار ، أى حاجة وأقيسة للوصول إلى نتائج من نوع ما . والكلام جسم مادته الكلمات ، وأجزاؤه تختلف على حساب مادة موضوعه . فأجزاء الخطابة غير أجزاء المسرحية ، وغير المنطق والعلوم الأخرى . ولكنها جميعاً تهدف إلى غاية واحدة هي التعبير عما هو حقيقى أو محتمل والمعيار فيها جميعاً هو الرجوع إلى الحقائق . فالكلمات والحمل والأقيسة مستمدة كلها من الحقيقة أو الضرورة أو الاحتمال . والضرورة والاحتمال هما ما يعبر عنه الفعل المحكى في الشعر والخطابة . والشاعر في مسرحيته يستخدم ما يشبه الأقيسة والحجج من الوسائل الفنية التي تؤدي إلى ما يرى إلى تصويره من نتائج . وهو في هذا يشبه العالم النظرى أو العلمى . فعرض المستحيل أو غير المحتمل على أنه ممكن خطأ في الشعر وفي العلوم معاً (٢) . ومهما اختلفت طرق التعبير ووسائله في الشعر والخطابة والمنطق - من التزام التعبيرات الحقيقية المساوية للمعنى . أو من سوق للكلمات الموحية والمجازات في الخطابة والشعر أحياناً - فإن هناك خاصيتين تعدان من فضائل الأسلوب في استعمالات اللغة كلها وهما : الوضوح والدقة (٣) .

واللغة غايتها تحقيق الصلات بين الإنسان ، أو معرفة الإنسان للأشياء . وقد تستخدم كذلك أداة للترية والمتعة في ناحية خاصة من نواحي النشاط الإنسانى ، وهي ناحية الفن . ولكن يمكن أن تستخدم الأسلوب ومعاني الألفاظ وسيلة للتلاعب بالمعاني لتظهر المستحيل ممكناً ، والممكن مستحيلاً . والمقياس الذى يرجع إليه في

(١) يرى أرسطو أن علينا أن نستوثق من التجارب كي نتوصل منها إلى نتائج علمية ، وعلينا به ذلك أن نقى بالنظريات حين يتضح انطباقها حل التجارب .

أنظر أرسطو : *De la génération des Animaux*, III, 10, 76 ob, 31, cf. B. parain, op. cit. 50,

(٢) غير أنه توجد مبررات لعرض المستحيل في الشعر ، وذلك في حالات خاصة سنشرحها به قليل ،

وتبادر هنا فنقول أن هذه الحالات من المبالغات في الملبس والهجاء استمرالا مع الخيال كما قد يتوهم .

(٣) أنظر : R. S. Cane, op. cit. p. 50

الحكم على اللغة وصوابها قد يزجج إلى طبيعة الأشياء في العلوم ، أو إلى المقاييس المنطقية التي يهتدى إليها المنطق ، أو إلى أسس الفن كما يهتدى إليها العقل السليم . وطريق الاهتداء إلى الحكم الصحيح هو تحليل اللغة بما يتضمن تحليل الكلمات وتحديد معانيها ، والبحث في الحمل وصحتها بوصفها بنية رمزية للحقائق ، وكذلك تحليل الفكرة كما هو مدلول عليها في اللغة ، ثم الرجوع إلى الأشياء التي هي مدلول الفكر (١) . ولا يتوقف استكناه الحقائق على معرفة طرق الحاجة فحسب ، ولا على الرجوع لطبائع الأشياء وحدها ، ولكن يتوقف كذلك على تحديد معاني الكلمات واستعمالها في الحمل ، إذ الكلمات في الحمل رموز للمعاني ، وفي هذا ما يكشف عن الفرق بين من يحاجون لذات الحاجة كالسوفسطائيين مثلاً ، وبين من يسلكون الطريق السوى في تنظيم الأفكار . وكثيراً ما يلجأ السوفسطائيون إلى المفارقات اللفظية . والسوفسطائيون - كثيرهم - يستخدمون اللغة والإقناع ، ولكنهم لا يتقبلون كثيرهم بالقيم الموضوعية من منطقية واجتماعية . ولهذا يجب أن تبحث عن المضمون (٢) ، لا تقتصر على البحث في الكلمات وخصائصها العرضية التي لا تمس جوهر الحقيقة . وحتى في القانون ، يحملنا الإنصاف على ألا نقصر نظرنا على القانون نفسه ، بل ننظر إلى ظروف تشريعه ، فلا نطبقه حرفياً ، بل نعتد بالروح التي وضع بها ، ولا ننظر كذلك إلى العمل ولكن إلى الغاية منه ، ولا نعتبر الجزء بل الكل .

واللغة في جانبها العلمي تتضمن عملاً هادفاً لغاية . وهذه الغاية يحددها الفكر وتشف عنها اللغة ، فتصبح دعوة مشتركة بين الناس . ومن هنا أمكن أن تخضع اللغة من الناحية العملية إلى مبدأ عقلي وقاعدة . وفي هذا الجانب العقل أساس الفضائل عند أرسطو . وهذا أخص ما يمتاز به الإنسان ، لأنه هو الحيوان الوحيد الذي وهب العقل فتيسر له العلم عن طريقه ، ولم يتيسر له العلم إلا باللغة . فالغاية الخلقية وراء غايات اللغة العملية ، فيجب ألا يكون ميدان النشاط الإنساني في الكلام عبثاً أو هادفاً إلى عبث . ولهذا كان علينا أن ننظر إلى العمل الأدبي كلا ومجموعاً لا على حسب جزء

(١) المرجع السابق ص ١٩٤ - ١٩٥ •

(٢) يول أرسطو أهمية كبرى للصيغ والأكسيمة الكلامية على شرط رباطها بتجارب الحس ، ويقطع الطريق على السوفسطائيين في حججهم التي ليس لها إلا مظهر الصيغ وهي في الواقع هروب من الحقيقة . أنظر : المرجع السابق ص ٢٠٤ - ٢٠٥ وكلنا : Sophistic Refutation, VII, 165, 2 a 6-7.

أو فقرة منه فحسب ، وذلك لتتضح الغاية الحدية منه ، وحتى في الخطابة — وهي كالجلد غايتها الإقناع في ذاته ، فيمكن أن تستخدم للشيء وضده — يؤكد أرسطو غايتها الخلقية في غير موضع . فيقول مثلاً : « يجب أن يكون المرء ذا قدرة على الإقناع بما يضاد قضيته ، لا لأجل أن يقوم بالأمرين معاً دون تفرقة ، (إذ يجب ألا تنفع بما يضاد الأخلاق) ، ولكن لئلا يجهل المرء طريقة وضع المسائل ، وليكون قادراً على تنفيذ حجج من يجادل ضد العدالة . . والخطابة والجلد — وحدهما من بين فنون القول — يعالجان القضايا المتناقضة على سواء . على أنه ليس معنى ذلك أن هذه الموضوعات يمكن أن تكون ذات قيمة واحدة . فالخطاب الحق والخطاب الأكثر مطابقة لقواعد الخلق هما دائماً أصلح للتعقل والإقناع » (١) . ولهذا يعد أرسطو الخطابة فرعاً من المنطق ومن علم الأخلاق والسياسة معاً . ذلك أن أرسطو يعتقد أن الأخلاق الفردية تقود إلى الأخلاق الاجتماعية . والخطابة ذات قيمة تربوية للمواطن لأنها تيسر للمواطنين الدفاع عن نظم الحكم (٢) . والرجل الخير مواطن صالح ، ولا يكون ذلك إلا في حكومة صالحة ، والكلام القوي الصادر عن العقل هو الذي تتحدد به نظم الحكم ، وهو وسيلة الإصلاح ، لأن الناس كثيراً ما يرجعون عن عاداتهم بحكم العقل . والعقل أساس الحياة الفاضلة . وأرسطو ينكر على سقراط قوله إن الفضيلة والعقل (أو المعرفة) « لوجوس logos شيء واحد ، ولكنه يؤكد مع ذلك أن الفضائل تستلزم العقل وتتوقف عليه ، فكل الرذائل في تضاد مع العقل الصائب . والفضائل الخلقية والفكرية أساسان للسعادة . » والكلام هو الذي يجلو النافع وغير النافع ويبين العدل من الظلم ، لأنه خاصة الإنسان التي تميزه من الحيوانات الأخرى . فالإنسان وحده هو الذي يدرك الخير والشر والعدل والظلم وما إليها ، وشارك الجنس الإنساني في هذه الأشياء هو الذي أتاح تكوين الأسرة والحكومة (٣) . « فالكلام عند أرسطو له رسالة جوهرية ، وله صلة وثيقة بالعلوم النظرية والعملية : وفنون اللغة كعلومها ليست مجرد أقوال يرسلها قائلها دون هدف ، ولا قيمة لها إذا لم تساعد على تحقيق الخير والسعادة للإنسان

Aristotle : politics, I, 2, 1253 a 7 — 18

(١) أنظر :

R. S. Crane, op. cit. p. 191 — 192 وكذا : ٥١٤٥٦ ، المرجع السابق :

(٢) أنظر المرجع السابق :

Aristotle : Rhétorique, I, I, 1355 b, 2 — 7, 15, 22

(٣) أنظر :

وكذا :

والفنان كالعالم ليس له مطلق الحرية فيما يقول كما يرسم خياله ، وإنما وظيفته اجماعية خلقية . فإذا أساء استعمال موهبته انقلبت شراً مستطيراً . يقول أرسطو : « سيترضون بأن الإنسان قد يضر ضرراً بليغاً حين يسيء استعمال هذه الموهبة الكلامية ذات الحدين ، ولكن ، إذا استثنينا الفضيلة ، يستطاع أن يقال ذلك عن كل نوع من أنواع الخير ، وبخاصة عما هو أكثر نفعاً : مثل القوة والصحة والغنى ورئاسة الجيش . وعلى قدر المنفعة في صواب التطبيق يكون الضرر في الشطط والإساءة » . والفرق بين السوفسطائي (المغالط) وغيره ، ليس في الموهبة ، ولكن في القصد (١) .

وكثير من الأشياء موجود طبيعة ، وهى تختلف عن نتاج الفن في أن فيها ذاتها مبادئ حركتها وسكونها ، فهى تتحرك أو تسكن . وبعضها ينمو أو ينقص تبعاً لمبادئ ثابتة بيولوجية أو غير بيولوجية ، وهذه الأشياء الطبيعية تنظم الحماة والنبات والحيوان . وهى موضوعات العلوم والطبيعة . والعلوم مقسمة بدورها إلى طبيعية وبيولوجية ونفسية . . . ومنها العلوم الرياضية ، لأن لها صلة بالمادة والأشياء ، على الرغم من نزوعها إلى التجريد الخفض . ومن هذه العلوم كذلك الميتافيزيقا ، لا لأنها تبحث فيما وراء الطبيعة ، وفيما لا حدود له . بل لأنها تبحث في نظام الأشياء وعلاقتها بعضها ببعض ، ثم عن السبب الأول لحركتها وهو مبدأ الوجود ، وهو ما لا يمكن أن يعتره تغير ما ، وهو واجب الوجود . وهذه الأنواع من العلوم — طبيعية ورياضية وميتافيزيقية — هى ما تسمى : العلوم النظرية ، على اختلافها في مادة موضوعها وطرقها وبراهينها (٢) . وهى تبحث في حقائق سابقة تستمد منها معارفها وحججها ، فلا يمكن أن تكون نتائج البحث فيها مختلفة ، فهى ضرورية في استدلالها ، وهى تتناول جواهر الأشياء أى لوازمها الثابتة لها ، ولهذا كانت نتائجها عامة عالمية ، لا موقوفة عارضة (٣) .

وليس الأمر كذلك فيما يسميه أرسطو العلوم العلمية والتجارية ، كالسياسة والأخلاق ، وكذلك فنون الأدب من شعر وخطابة ، فمادة موضوعها لا تتيح مثل هذه النتائج الحتمية المعهودة في بحوث العلوم النظرية . إذ البحث في الفضائل والذائل .

(١) أنظر : Aristote : Rhétorique, I, I, 1355 b 2 — 7, 15, 22

(٢) هذا هو ما يبيحه أرسطو في كتابه : Physics فيبحث في مادة الأشياء الطبيعية وشكلها ومكانها وزمنها وحركتها ، ما لا صلة مباشرة له بموضوعنا .

R. S. Crane, op cit p. 219 — 220

(٣) أنظر :

أو في المأساة وأسسها الفنية مثلاً ، لا يتضمن شروحا لجواهر أشياء طبيعية ، إذ هو بحث في اعتبارات متعلقة بأشياء يمكن أن تتغير على حسب إرادة الإنسان واختياره . ومعرفتها تستلزم تحديد ما ينبغي لها من خصائص ، وقد تزيد مدلولاتها أو تنقص . فمعرفة الرذائل والأهواء لا تؤثر في القوانين النفسية لعوارضها ، ولكن يمكن أن تؤدي — عن طريق التعود والممارسة — إلى الاهتمام إلى الفضيلة . وليست هناك فضائل محدودة المعالم تحديداً طبيعياً . وكذلك الشأن في الأشكال والنظم الفنية . وقد يراعى في تحديد معالمها الأسباب الطبيعية أو الإنسانية ، كما يجب أن تراعى المستلزمات الفنية في الأجزاء التي يتكون منها الفن ، بحيث تكون ملائمة محققة للغاية منها . ويهتدى إلى ذلك بالعقل الصائب . ولكن المبادئ لا تسن فيها على أنها ضرورة حتمية كما في العلوم النظرية . فطريقة رجل السياسة في علمي الأخلاق والسياسة كطريقة الناقد للشعر ، تتوقف على استخدام منهج منطقي تشبيه من هذه الناحية بالمنهج المتبع في العلوم النظرية . ولكنه يختلف عنه اختلاف منهج كل علم عن الآخر (١) .

وعلوم اللغة عند أرسطو هي المنطق والخطابة والشعر . وهي الفنون القولية . وهي من مستلزمات العمل والتجاع ، وليست مجرد كلام يصاغ لذات التكلم . والفرق بين استعمال اللغة لغاية علمية واستعمالها لغاية عملية أساسه العلم هو أنها في الحالة الأولى أقيسة وبراهين للوقوف على خصائص الأشياء الثابتة لها ، وفي الحالة الثانية يقصد منها الإثارة لعمل الخير أو التعبير عن آثاره . وتمتاز الفنون والآداب مع ذلك بأسسها الفنية الجمالية . وفنون اللغة نفسها ذات مناهج مختلفة تبعاً لغاياتها المختلفة فالمنطق تعرف به الأقيسة والبراهين ، ويميز به صحيحها من فاسدها ، وما هو جوهري مما هو عرضي . فهو يشارك العلوم النظرية والعلمية في ميادينها المختلفة . ويمتاز عنها بأن مادته موضوعه غير محددة . ولذا تختلف طرق البحث فيه عن طرق البحث في كل منها . وللخطابة صلة قوية بالمنطق . فهي مثله غير محددة الموضوع (٢) ، وبه تنظم حججها وأقيستها ، ولكنها تختلف عنه في غرضها وهو الإقناع ، إذ أنها لا تبحث عن الحقائق في ذاتها بل حسب ما وصل إليه العلماء والمتخصصون ، بل تبحث في كيفية تقديم مجموعة من

(١) انظر : Werner Jaeger : Aristotle, Fundamentals of the History

Development, Ox-ford, 1948, p. 216.

R. S. Crane, op cit, p. 219 — 220

وكلا :

(٢) انظر الخطابة لأرسطو : الكتاب الثاني ، ٣٥٥ - السادس ٢٥ - ٣٥ .

الحقائق إلى جمهور خاص على نحو ينتج عنه أكبر أثر مراد ، فيقف الخطيب بها على ما يمكن أن يكون له من أثر في الجمهور (١) ، وبذا لا يقتصر على أداء موضوعه بعبارات مساوية له ، بل يقصد إلى إقناع جمهوره الخاص بمختلف وسائل الإقناع . ويقتضى ذلك النظر في أجزاء الخطابة . ونظامها بحيث تلائم جمهوره . ثم ينظر أرسطو إلى الخطابة بعد ذلك من الناحية الفنية في الأسلوب ودقته ومطابقتها للملابسات الجمهور (٢)

و للشعر صلة بالخطابة من ناحية المقولة والأسلوب (٣) ، على ما بينهما من فروق في الوحدة الفنية وفي النظم . والشعر كذلك صلة بالعلوم ، لأن غايته المعرفة ، وهي غير منفصلة عن غاية العلوم النظرية والعملية . والشعر في جوهره يمكن أن يكون عمليا في أثره في أخلاق الناس ، وعلميا في شروحه لمنطق الحوادث ، فيمكن النظر إليه لذلك باعتبار نتائج العملية والعلمية . وقد عالج أرسطو الشعر من الناحية التربوية في كتاب السياسة ، ودرس مواقف الشعراء وما يسوقون من حكم خلقية في كتاب الأخلاق Nicomachean Ethics ، كما تحدث عن ناحية الشعر الميثولوجية في كتابه في الميتافيزيقا . ويمكن تقويم الشعر بعد ذلك بوحده الخاصة أو بأثره في الجمهور ، أو بمحاكاته للأعمال والأشياء الطبيعية . والنظر إليه في ذاته هو ما يسميه أرسطو : « لذاته الخاصة به » ، أي ما يثيره من أثر في الجمهور . ولا بد أن يكون هذا الجمهور على علم وخبرة بتقويم خصائص الأثر الفني . ومن الناس من لا يتأثرون إلا بصفات عارضة للشعر ، وبالظروف التي نظم فيها . والبحث عن مثل هذه التأثيرات دون ربطها بخصائص الشعر ذاته قد يزودنا بمعلومات عن جمهور خاص . ولكن هذه المعلومات لا تدخل في صميم العمل الفني (٤) . والنظر إلى الشعر في ذاته — من الناحية الفنية — يقتضى النظر فيها تألف منه من أحداث ، وما عبر عنه من شخصيات وأفكار ، وما حاكى من

(١) يبحث أرسطو في الصلة بين المنطق والخطابة في الخطابة ، الكتاب الأول ، أنظر خاصة الفصل الأول والثاني ، ثم يعود إلى ذلك في الكتاب الثاني من الخطابة من بدء الفصل الثامن عشر إلى آخر الكتاب ، وسنعود إلى شيء من تفصيل القول فيه عندما نتكلم في الخطابة .

(٢) يتحدث أرسطو عن الأسلوب في الكتاب الثالث من الخطابة ، وإن كان قد أشار إلى شيء من ذلك في الكتاب الأول .

(٣) وكذلك يحيل أرسطو في كتابه : « الشعر » تفصيل القول في ذلك على كتابه : الخطابة ، وسنعود إلى ذلك في حديثنا عن الشعر عند أرسطو .

(٤) كاستدلال بالشعر على حالة اجتماعية خاصة ، أو على حالة نفسية ، أنظر : R. S. Crane , op. cit. p. 214

شئون الطبيعة والحياة ، لا بوصفه تقريراً عما حدث في الماضي أو يحدث في الحاضر ، بل بوصفه تعبيراً فنياً له طبيعته الخاصة التي لا تتوقف على مراعاة وقائع التاريخ (١). وهذا كله كانت اللغة — عند أرسطو — من مقتضيات الحياة المدنية ومستلزماتها . وكما نشأت بفضلها العلوم للدراسة طبيعة الإنسان والأشياء ، فساعدت على وجود الحياة المدنية ، نشأت كذلك الفنون عامة وفنون القول خاصة لتؤثر في العادة والفكر ، فتتوافر التربية الصالحة . وقد ينظر إلى العمل الفني في ذاته للذاته الخاصة به ، كما يبحث في العلم ، لا للإحاطة . بوسائل خاصة بقية استخدامها لغرض خاص ، ولكن يبحث فيه للذة البحث ، ولأنه خاصة الإنسان التي يمتاز بها عن سائر الحيوان . ولكن اعتبار العلوم والفنون لذاتهما لا غناء فيه ، ولا يصح أن يصرفنا عما يمكن أن تؤثر به في الحياة المدنية ، وعما تكشف عنه من جلاء الحقائق وتبيته وسائل الخير ، وتثبيت دعائم الخلق وفي هذا تلاقى العلوم والفنون في غاياتها ، بالرغم من اختلافها فيما بينها كما أشرنا إليه فيما سبق . على أن فنون الأدب من الشعر بأنواعه ، ومن الخطابة ، مختلفة كذلك فيما بينها في طبيعتها وخصائصها الفنية ، وهو ما نتناوله الآن بشيء من التفصيل .

(١) هذا ما يفصله أرسطو في الشعر في مواضع مختلفة ، ولنا إليه عودة بعد قليل ■

الفصل الثاني

الشعر عند أرسطو

(١)

نظرية المحاكاة ومفهوم الشعر عند أرسطو

يُحصر أرسطو المحاكاة في الفنون ، سواء كانت فناً جميلة كاللوسيقى والرسم والشعر ، أم فناً عملية نفعية كفن البناء والتجارة مثلاً ، على حين يعمم أفلاطون المحاكاة في كل الموجودات ، ويفسر بها أنواع المعارف المختلفة ، ومنها الشعر والفن كما رأينا (١) . وبينما يعد أفلاطون محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل مرتبة من العلم ومن الصناعة لأن فيها بعداً عن إدراك جوهر الحقائق ، ولأن جهدها ينحصر في نقل مظاهر وخيالها الحسية (٢) ، إذا أرسطو يعد المحاكاة أعظم من الحقيقة ومن الواقع . والفنون عند أرسطو تحاكي الطبيعة ، فتساعد على فهمها . فالفن — شأنه شأن النظم الهلندية والرومية — يكل ما لم تكمله الطبيعة (٣) . والفن يتم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه ، لأنه في محاكاته يكشف عما ينقصها (٤) . والفن يجارى الطبيعة ، ويهدف إلى أغراض ، وله مناهج وفكرة يقصد من ورائها إلى إكمال ما في الطبيعة بوسائلها . فالطبيعة فيها الحصان لخدمة الإنسان ، والفن يصنع السرير أو البيت (٥) .

فالمحاكاة ليست قصراً على إنتاج ما في الطبيعة ، أو على نقل صورة لها ، وليست كذلك وقوفاً من الفنان عند حدود التشابه الخارجى للأشياء ، ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها .

(١) أنظر ص ٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٢٨ — ٢٩ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر : Aristotle : politics, IV (VII), ٤١

(٤) أنظر : Aristotle : physics 11, 8

(٥) أنظر : Metaphysics VII, 9 .

وكذا : R. K. Wimsatt, op. cit. p. 26

فالإيقاع والإنسجام (١) في الموسيقى ، والإيقاع وحده في الرقص ، لا يحاكي بها مظهر الصوت أو الجسم ، ولكن يحاكي بها الأخلاق والوجدانات والأفعال (٢) فعلى الرغم من أن الموسيقى ليست كلاماً لها مع ذلك طابع خلقى في محاكاتها ، فهي تحاكي جوهر الأشياء (٣) . ويعنى أرسطو : خاصة ، بفنون المحاكاة الجميلة ، ومنها الشعر .

والشعر ، فيما يرى أرسطو ، مثل الموسيقى والرسم في محاكاته الطبيعة . وفنون المحاكاة هذه تختلف في وسائل المحاكاة وفي موضوعها . أما فيما يخص الوسائل ، فإن الرسم يحاكي الأشياء التى يصورها بالألوان والرسم ، والموسيقى تحاكي بالأصوات إيقاعاً وأنسجماً ، والفنون القولية تحاكي الأشياء بالكلام ، ومنها ما يستعين مع الكلام بوسائل الفنون الأخرى من إيقاع ولحن ووزن ، مثل المأساة والمهابة (٤) . وتختلف هذه الفنون كذلك في موضوع محاكاتها أى مضمون الموسيقى يحاكي المظاهر والأصوات من حيث دلالتها على العواطف والأخلاق كما سبق ، والشعر يحاكي أفعال الناس . وكذلك تختلف هذه الفنون باختلاف أنواع مضمونها . ففنها ما يحاكي النواحي الفاضلة المحمودة كالمدائح والملمحة والمأساة . ومنها ما يحاكي الجوانب المردودة كالمهجة والمهابة . وتوجد في الموسيقى والرسم هذه الفروق أيضاً من معالجتها للجوانب الفاضلة أو الشريرة .

ثم تختلف أجناس الشعر في أسلوبها ، ففنها ما يحاكي عن طريق القصص كما في الملمحة ، ومنها ما يحاكي الأشخاص وهم يفعلون كما في المأساة والمهابة . وقد يقع في القصص أن يحاكي الأشخاص وهم يفعلون ، في حوار مباشر ، فيكتسب (٥)

(١) الإيقاع *rythme* هو نظام الحركات الجسمية ، أو الصوتية بما تشتمل عليه من ألفة تتخلل النغم و التفرات المتخلل بعضها إلى بعض . والانسجام *Mélodie* هو التأليف الجميل بين النغمات .

(٢) أنظر : Aristotle : politics : VIII, 5

وكذا : أرسطو : فن الشعر ١٤٤٧ أ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الأول والثاني .

(٤) كانت المأساة والمهابة في اليونان يستعان بأنشيد الجوقة الموقفة على حرف التاني .

أنظر : The Oxford Companion to Classical Literature, words : tragedy, Aomedy.

(٥) ستحدث عن ملحني هوميروس فيما بعد حين نتكلم في الملمحة في هذا الفصل . أنظر : أرسطو : الشعر ، الفصل الأول والثاني والثالث . وفي أجزاء من هاتين الملحنتين يقدم هوميروس في حوار كما في المسرح . ويمتتح أرسطو هذا المسلك من هوميروس . لأن الملمحة تكتسب طابعاً درامياً ، أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٤٨ أ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ونظرة أرسطو ذات قيمة فنية حتى فيما يخص القصص في العصر الحديث

القصص طابعاً درامياً محموداً ، كما كان يفعل هوميروس .

وليبيان صلة الشعر بنظرية المحاكاة نتحدث أولاً في مفهوم الشعر ونشأته ، ثم في المحاكاة وطرقها :

١ - مفهوم الشعر عند أرسطو ينحصر في المحاكاة . أى تمثل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة ، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولد بعضها من بعض . والشعر الحق عند أرسطو يتجلى في المسأسة والملحمة والمهابة . والمحاكاة لا الإزدان هى التى تفرق ما بين الشعر والنثر . فإذا نظم أمرؤ حقائق التاريخ أو نظريته في الطب أو الطبيعة فإنه يسمى عادة شاعراً ، والحقيقة أنه ليس بشاعر ٠٠ فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأمبلوكليس (١) إلا في الوزن . ولهذا خلق بنا أن نسمى أحدهما (هوميروس) شاعراً ، والآخر طبيعياً أولى منه . شاعر (٢) . وقد يكون الكلام ذا طابع شعري على حين لا وزن له كالمحاورات السقراطية (٣) . وكان هوميروس لدى أرسطو شاعراً فحلاً ، لأنه برع في فخامة الדיباجية الشعرية فحسب ، « بل ولأنه جعل محاكياته في شعره ذات طابع درامى » . يقصد تقديم الأفعال تقديماً مسرحياً ، تتمثل فيه الوقائع حية ، ويتعرف بها على حقيقة الأشخاص والأحداث تعريفاً منتظماً منسق الأجزاء (٤) .

وهذا الإدراك للشعر يختلف اختلافاً جوهرياً عن إدراك العرب له . فالشعر العربي ينحصر أو يكاد في الشعر الغنائى . وفيه يتغنى الشاعر بعواطفه ومشاعره ، الفردية ، من حب ومدح وثناء وفخر وهجاء ٠٠٠ حيث ينطوى الشاعر على نفسه فيعبر عما يبلو له من خواطر ، لا يأبه فيها بآراء الآخرين ، بل قبل لا يعبأ بالحقائق والنظم الاجتماعية ، لأن ذاته وغاياته وأهدافه الفردية هى شغله الشاغل في نظمه ، وهى تشغل الجزء الأكبر في مادة موضوعاته . حقاً لا ينكره إنسان أن المشاعر الذاتية الصادقة قد تمثل ما نجيش به عواطف الشاعر أو خواطره . بل قد تتلاقى

(١) عالم وشاعر يونانى ولد في الربع الأول من القرن الخامس قبل الميلاد ، وأرسطو يقصد قصيدته في الطبيعة . لأن موضوعها حقائق علمية ، وأمبلوكليس ناظم رسائل شعرية غير قصيدته السابقة . ولعل هذا السبب في أن أرسطو في موضع آخر Sur Les poètes, frag. 70 يقول عنه أنه أسلوبه شمرى .

(٢) أنظر : أرسطو : فن الشعر ١٤٤٧ ب .

(٣) المرجع السابق ١٤٤٧ ب ، ٢٤ .

(٤) المرجع السابق ١٤٤٨ ب ، ٢٥ - ٢٨ .

فيا مشاعر آخرين ممن يشبهون الشاعر ، ويكون لها بذلك دلالة إجتماعية خطيرة ، ولكنها - على أية حال - ترجع إلى اعتبارات ليست في جوهرها موضوعية .

ومنذ عصر الرومانتيكيين حفلت الآداب الأوروبية بالشعر الغنائى ، ولكن شعراءهم غالباً ما كانوا يربطون بين مشاعرهم الفردية وما تضيق به بيئاتهم من نظم ومظالم ، حتى كانت فرديتهم ذات طابع ثورى خطير الدلالة والأثر في مجتمعاتهم (١) . وفي الأدب الأوروبي الحديث يفرق مؤرخوه بين الشعر في ذاته والمسرحية التي قلما تكون شعراً (٢) .

أما أرسطو فإنه يرى غير ذلك . فهو لا يقيم وزناً للشعر الغنائى ، لأنه أثر الوعى الفردى ، ثم لأنه خال من مقومات الفن ذى الأغراض الاجتماعية ، وهو الفن الحق كما يراه أرسطو . ولهذا لم يدخل أرسطو الشعر الغنائى في قضايا الأدبية ، حتى إن أناشيد الجوقة (الكورس) - وهى تمثل جانباً غنائياً في المسرحية - لم يجعل لها أرسطو المنزلة الأولى في أجزاء المسرحية ، بل لم يذكرها إلا من ناحية أثرها في الفعل ، أى في مجرد حوادث المسرحية (٣) . ولا نرى في كتاب الشعر ذكراً لكبار الشعراء الغنائيين من القدماء ، مثل الشاعرة سافو sappho التي ولدت حوالي منتصف القرن السابع قبل الميلاد ، والشاعر سيمونيدس Semonides وبنداروس Pindaros (ولد حوالي سنة ٥٢٢ أو سنة ٥١٨ قبل الميلاد) . وقد أشار أرسطو إلى الشعر الغنائى وهو بسبيل بيان نشأة المسرحية . فبين أنه كان مرحلة أولى ممهدة لوجود المأساة والمهلأه اللذين هما أعلى منه شأنًا : « ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء . فلو النفوس النبيلة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الفضلاء . وذو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأبداء ، فأنشأوا الأهاجى ، على حين أنشأ الآخرون الراتيل الدينية (في تمجيد الآلهة) والمدايح (في تمجيد الأبطال) (٤) . ثم ارتقت الأهاجى فصارت ذات طابع درامى ، بعد أن كانت حكاية المهازل والمخازى الفردية ،

(١) أنظر في ذلك كتاب : « الرومانتيكية » ، خاصة الباب الأول والثاني .

(٢) يكاد يكون الشعر في العصر الحديث قصراً على الشعر الوجدانى ، وسنشرح نظريات الشعر الحديث واتجاهاته في الآداب العالمية . وآراء مذاهب النقد المعاصرة فيه ، في الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٣) أنظر : أرسطو : الشعر ١٤٥٠ أ .

(٤) المرجع السابق ١٤٤٨ ب ٢٨ ، ٣٢ ، والوزن الهجائى إسمه الوزن الايامى ، Lamhique

- وسمناه أصلاً التراشق بالشتائم .

كما كانت الملحمة أساس المسأمة . « وهن القروع الأدبية الأخيرة (المسأمة والمهامة) أجل وأعلى مقاماً من الأولى (١) » . ويشيد أرسطو بالشاعر أقرطيس لأنه أول من هجر الهجمات الشخصية في الهجاء ليعالج الموضوعات العامة في الملأمة (٢) . فالشعر الذى يعتد به أرسطو هو الشعر الموضوعى الذى يعالج أفعالا عامة ١٠٠ والفعل هو روح الشعر عند أرسطو ، لأن الحكاية أو الخرافة mythos التى هى سدى المسرحية ولحمتها - (وهى كذلك فى الملحمة) - تمثل لنا الإنسان وهو يعمل . والعمل هو غاية الإرادة ، وبدونه تصير الإرادة مجرد إمكانيات لا وزن لها . والعلم يدفع إلى العمل . والمحاكاة - وهى موضوع القنون جميعاً - وسيلة من وسائل العلم .

وفى ذلك كله لا يتحدث أرسطو عن الشعر الغنائى إلا على مرحلة تمهيدية للشعر الموضوعى المعند به وحده عنده . فهو إنما يتحدث عنه بمناسبة نشأة الشعر . وعنده أن الشعر نشأ أصلاً عن غريزة المحاكاة التى تظهر فى الإنسان منذ الطفولة ، وبها يكتسب معارفه الأولية . وهذه الغريزة هى التى تدفعه إلى حب الاستطلاع والرغبة فى الإِسزادة من المعرفة . « والإنسان يختلف عن سائر الحيوان فى كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة » . والشاهد على هذا ما نراه من حب الإنسان لرؤية الأشياء المصورة محكمة التصوير ، حتى لو كانت هذه الأشياء فى الطبيعة مما يؤذى منظرها ، كصور الحيوانات الخسيسة والجيف . والمحاكاة معرفة وتعلم . والتعلم لذيد فى ذاته لدى سائر الناس ، وبخاصة الفلاسفة . « فنحن نسر بهرؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه ، كأن نقول : إن هذه الصورة صورة فلان ، فلن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فلنأ نسرنا - لا بوصفها محاكاة - ولكن لانتقان صناعتها ، أو لألوانها وما شاكل ذلك . ولما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا ، شأنها شأن اللحن والإيقاع (لأذن الواضح أن الأوزان ما هى إلا أجزاء من الإيقاعات) - كان أكبر الناس حظاً من هذه المواهب ، فى البدء ، هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً ولأرتجلموا ، ومن أرتجلم ولد الشعر (٣) » . فالشعر فى جوهره تعرف أو محاكاة

(١) نفس المرجع ١٤٤٩ ب ٣ - ٦ .

(٢) نفس المرجع ١٤٤٩ ب ٦ - ٢٧ وقد أطنأ قليلاً فى هذه المسألة لأنها كانت معلومة فى القدم فى التراجم العربية ، ولهذا فقد كتاب الشعر أثره عند العرب ، لأن هؤلاء ترجوا المهامة بالأهمية ، والمسألة بالمديح فسفروا قضايأ أرسطو . ولا يزال هذا أطنأ الذى يفس من وأزنوا بين نقد أرسطو وبين العرب .

(٣) الشعر لأرسطو ١٤٤٨ ب

للأفعال ، ويستعان في هذه المحاكاة باللعن والإيقاع . وقد قسم أرسطو الشعر إلى أنواع على حسب الفعل . فالأهاجي حاكت الفعل الحسيس ، وحين ارتقت كونت الملهة ، كما قلدت التراتيل الدينية والمدائح والأفعال النبيلة ، ونشأت عنهما الملحمة ، وحين ارتقت الملحمة نشأت عنها المسأسة (١) . والمسأسة والملحمة والملهة هي الشعر المجتهد به عند أرسطو . وجولها يلور حديثه في المحاكاة .

٢ - والمحاكاة في أجناس الشعر السابقة تستلزم أن يكون الشاعر موضوعياً ، وعن طريق تصويره الصادق لمواقف الإنسان تعمل المحاكاة عملها . ويرتب الشاعر هذه المواقف في حكايته بحيث تبدو نتائج ضرورية أو محتملة لما ساق من وقائع . ولهذا ينصح أرسطو الشعراء أن يدعوا الوقائع تبين بنفسها عن نتائجها موضوعياً دون تدخل منهم : « فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً (٢) » . ومنطق الحوار هو الذي يبين عن القضايا العامة التي يريد الشاعر أن يسوقها . ولهذا كان على الشاعر « أن يضع نصب عينيه ، قدر المستطاع ، المواقف التي يرتبها ، فهذه الطريقة يراها بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث نفسها ، فيتبين منها ما يناسب ، ولا يند عنه شيء مما عساه أن يكون مدعاة نفور أو اضطراب (٣) » . وأقدر الشعراء على المحاكاة أولاً من يستطيعون مشاركة أشخاصهم في مشاعرهم ، والتكيف مع أحوالهم ، ثم هؤلاء الذين عانوا التجربة الأدبية نفسها : « والحق أن أقدر الشعراء تعبيراً عن الإحباء أولئك الذين تملكهم العواطف ، وأقدرهم تعبيراً عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه . ولهذا فإن الشعر من شأن الموهوبين فطرة (أى الذين يمثلون المواقف ويتكيفون معها) ، أو من شأن ذوى العواطف الجياشة (أى الذين يعبرون عن تجاربهم الذاتية ،) فالأولون أكثر تنبهاً للتكيف مع أحوال أشخاصهم ، والآخرين قديرون على الاستسلام لنشوة الجنون الشعرية (٤) » .

(١) قد تأثر أرسطو بأستاذه أفلاطون الذي اعتبر النون ، ومنها الشعر ، محاكاة ، ولكنه اختلف عنه في إدراكه لها وفي شرحه لأسس الشعر الفنية ورسائله الخفية كما سطرناها بعد .

أنظر : Platon : Louis 889. D

(٢) أرسطو : الشعر ١٤٦٠ أ ، ٥٠ - ٥٨ .

(٣) نفس المرجع ١٤٥٥ أ ، ٢١ - ٣٠ .

(٤) نفس المرجع ١٤٥٥ أ ، ٣١ - ٣٤ ويفهم من ذلك أن أرسطو يرى أن سر الشعر وقوته في صدق الشاعر في تمثيله للتجربة أو معاناتها بنفسه . ويرى هذا الرأي هوراس « فن الشعر أبيات : ١٠ وما يليه » .

وعلى قدر براعة الشاعر في الإنابة عن قضايا العامة — بوساطة ترتيب الأحداث وتصويرها — تكون جودة شعره . ولذا لا ينبغي له أن يتأنق في اللغة . لأن تنميقها يخفى الأخلاق والأفكار (١) : « ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الخلق ، وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكر ، لما بلغ المراد من المأساة . إنما يبلغه حقاً بمأساة أقل عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة (٢) وتركيب أفعال » . ثم إن الشعراء الناشئين بمهرون في العبارة والأخلاق قبل أن يقدروا على تركيب الأفعال (٣) » . والشاعر هو الذي يتصور هذه الأفعال ويرتبها .

وليست بالمحاث رواية الأمور كما وقعت فعلاً ، بل رواية ما يمكن أن يقع . وهذا مجال الخلق الفني والتوجيه الاجتماعي . وهو فرق مسابن المؤرخ والشاعر . فلو كتب تاريخ هيرودوتوس شعراً لظل تاريخاً ، لأنه يروى ما وقع لأشخاص معينين ، فهو جزئى يروى ما هو خاص بأفراد ، على حين مواضبيع الشعر كلية عامة . وليست أسماء الأشخاص في الشعر إلا رموزاً كلية لنماذج بشرية ، حتى لو كانت هذه الأسماء تاريخية ، لأن وقائع التاريخ فيها ذريعة الفنان . ولهذا فضلت الملهة الإيامو (الهجاء) ، لأن الأسماء في الملهة كلية تعالج بوساطتها أمور عامة ، على حين الحديث في الهجاء عن أفراد (٤) . و « من هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار ، لأنه شاعر بفضل المحاكاة ، وهو إنما يحاكي أفعالا . ولو وقع أن يتخذ موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلاً ، لظل مع ذلك شاعراً ، إذ لا مانع من أن تكون الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة ، ولهذا السبب يكون المؤلف الذي اختارها شاعراً (٥) » . وهذا الاختيار وحده يستحق الشاعر أن يكون شاعراً ، لأنه لا يكون كذلك بنقل الواقع في تصويره . فالشاعر بكل الطبيعة بوسائلها كما سبق أن قلنا في بدء حديثنا في محاكاة أرسطو ، ذلك أن الطبيعة عند أرسطو بمثابة المأساة الرديئة (٦) .

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٦٠ ب ٢٤ — ٥ .

(٢) الخرافة يقصد بها الحكاية بما تتلزمه من أفعال مرتبة يستتبع به بعضها بعضاً احتمالاً أو ضرورة ومتحدث عنها بعد قليل .

(٣) المرجع السابق : ١٤٥٠ أ س ٣٦ — ٣٧ .

(٤) نفس المرجع : ١٤٥١ ب .

(٥) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الخامس والعشرون : ١٤٦٠ ب ، ٧ — ١٠ .

(٦) أنظر ص ٤٨ — ٤٩ من هذا الكتاب :

ولكى نفهم معنى محاكاة الطبيعة عند أرسطو ، علينا أن نعلم أولاً أنه يعنى المحاكاة من حيث وظيفتها الفنية فى الشعر الموضوعى (شعر المسرحيات والملاحم) وبخاصة فى المسأسة ٥٥

وهذه الوظيفة الفنية مرتبطة بطبيعة الأحداث وترتيبها ، وبالشخصيات وخلقها ، من حيث ضلها بالطبيعة النفسية وبالطبيعة الخارجية . وهذه كلها من وسائل التصوير الشعرى ٥٥ ومن ثم قارنها أرسطو بالرسم والتصوير (١) . ومن قبل أرسطو قال سيمر يمس : « الشعر رسم ناطق ، والرسم شعر صامت » . وقد سبق أن ذكرنا أن أرسطو يرى الشعر والرسم والفنون جميعاً لا تقتصر مهمتها على رسم الظواهر ، بل تصور كلها الأخلاق والوجدانات والانفعالات (٢) . وبذلك تظل الطبيعة نموذجاً للفن ومعياراً له ، وإن أكملها الفن بوسائله . فالفن يجمل الطبيعة ويزودها ويهذبها . ومن ثم يتعرض أرسطو لطرق المحاكاة ، وهذه الطرق بدورها مسألة أخرى هامة ، هى معنى الممكن والمحتمل والمستحيل عند أرسطو . ونحدث فى هاتين المسألتين بهذا الترتيب :

(١) وطرق المحاكاة يحصرها أرسطو فى ثلاثة « وما دام الشاعر محاكياً — شأنه شأن الرسام وكل فنان يصوغ الصورة — فعليه ضرورة — أن يتخذ طريقاً من طرق ثلاث : أن يمثل الأشياء كما كانت فى الواقع أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون (٣) » .

ويذكر أرسطو الطريقة الأولى التى يصور فيها الشاعر الأشياء كما كانت أو كما هى أولاً . وينبغى أن نلاحظ أن هذا لا يناقض قوله السابق بضرورة الاختيار والترتيب للأحداث ومراعاة إكمال الطبيعة . ذلك أنه يقصد هنا أن يراعى الشاعر نماذج الواقع ليكشف عما يريد من وراء تصويره للواقع من إكمال له . ويضرب أرسطو نفسه لذلك مثلاً بالشاعر يوربيدس (٤) ، فإنه كان يصور الناس كما هم .

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٤ ب ص ٨٠ — ١٠ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٤٨ — ٤٩ . وسيقارن الجاحظ وقدامة وحيد القاهر الشعر « الثنائى » بالتصوير والنقش ، كما سرى فى النقد العربى — ولم يستطيع أحد أن يستج من النقد العربى نتائج هامة سوى عبد القاهر ، كما سيجى .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الخامس والعشرين ، ١٤٦٠ ب ، ص ٧ — ١٠ .

(٤) نفس المرجع ١٤٦٠ ب ص ٣٢ وما يله .

وتذكر مثلاً لذلك مسرحيته : « إفيجينيا فى أوليس » ، حيث يقصد الشاعر تصويره بطولة فتاة بريئة ساذجة ، هى إفيجينيا — فى وجه عالم حافل بالضعف والحيث والاستهانة بالأذى . وهذه قضية حيية إلى ذلك الشاعر اليونانى فى مسرحياته .

والطريقة الثانية أن يصور الشاعر الأشياء أو الأشخاص كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم . فذلك مما يسهل الاعتقاد فى التصوير العمام وفى مجرى الأحداث ، حتى لو كانت فى واقع الأمر مستحيلة . وكذلك كما فى الحديث عن الأساطير وإستخدامها فى الشعر . ومشهور أنها منبع خصب للمسرحيات . ومن وراء تصويرها — كما تلبو عليه — تتضح قضايا نفسية ووجدانية تسهل إساغتها لدى الجمهور المعتقد فيها .

والطريقة الثالثة أن يصور الشاعر الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه . وقد اشتهر سوفوكليس فى مسرحياته أنه يصور شخصياته أبطالا نادري المثال فى بطولتهم . وهذه الندرة محالة فى الواقع ، ولكن يسوغها أنه يصورهم كما يجب أن يكونوا ، وهذه غاية نبيلة تسمو بالواقع .

ويلتحق بهذه الطريقة الأخيرة عند أرسطو أن يجمع الشاعر صفات كثيرة فيما يصور من شخصيات ، ليجعلهم ملحوظين لدى الجمهور ، سواء فى صفات الكمال كما سبق ، أم فى صفات النقص ، على حسب ما يضيفه أرسطو ليكمل رأيه فى طريقته الثالثة هذه قائلا : « وبما أن المسأسة محاكاة لأناس أفضل منا ، فعلىنا أن نتبع طريقة مهرة الرسامين : فهؤلاء ، حين يريدون تقديم صورة خاصة من الأصل ، يرسمون صورة أجمل من الأصل ، وإن كانت تشابه . وهكذا حال الشاعر . فإذا حاكى أناساً شرسين أو جنائ أو فيهم نقيصة من هذا النوع فى أخلاقهم ، فعليه أن يجعل منهم أناساً ملحوظين فيما هم عليه . مثل أخيلئوس عند أجاتون وهوميروس (١) . »

(١) شخصية أخيلئوس فى هوميروس نستحدث عنها حين نعرض نظريات أرسطو الملمحة فى هذا الباب ، وأجاتون شاعر مأسوي أغريق متوفى عام ٤١٠ ق.م . ولم تبق إلا فقرات قليلة من شعره ومأسيه ، وهو صاحب الوليمة فى مأدبة أفلاطون . وأرسطو فى هذا النص يلحظه النموذج المصور بحيث يسترعى النظر فى صفاته نقص أو كمال . وعلى هذا أحمد الشاعر الفرنسى كورنى — فيما بعد — فى تصوير التناجج الشريرة فى المسأسة ، كما ستشرح (فى الفصل الأخير . من الكتاب حين نعين كيف ماتت المسأسة للنص السابق أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٥٤ ب ص ٨ — ١٤ .

وينفى أرسطو الأمور اللامعقولة من المسرحيات ، ويعيب من يعجبون بها أو يقبلونها ، لأنها تضاد الفساية من المحاكاة : « ينبغى ألا تتألف الموضوعات من أجزاء لا معقولة ، بل بالعكس لا يمكن أن يكون فيها أمر لا معقول ، إلا إذا كان ذلك خارجاً عن المسرحية ، مثل أوديبوس الذى لا يدرك كيف مات لا يوس (١) » . حتى إنه للمدعاة للسخرية أن يقال إن الحكاية بغير هذا تنحطم ، إذ ينبغى أولاً الاحتراز من تأليف مثل هذه الحكايات (٢) .

ثم يحدد أرسطو المفهومات السابقة تحليداً يزيدنا عمقاً ، وإن كنا هنا بحاجة إلى جهد للتوفيق بين ما يقوله أرسطو فيها فى المواطن المختلفة .

وعور أرسطو للمفهومات السابقة أمران ، هما : المقدرة الفنية لدى الشاعر ، ثم حالة الجمهور . وحولهما يدور حديث أرسطو فى المستحيل فى الشعر ، وكيف يستساغ أحياناً ، ثم توضيح معنى الممكن ، والمحتمل .

أما الأمر الأول ، وهو مقدرة الشاعر الفنية ، فلأنها قد تجعل ما يبدو نادراً أو مستحيلًا فى العادة ممكناً لدى الجمهور ، وليس ذلك عن طريق براعة الأسلوب فى الحوار فحسب ، ولكن عن طريق ترتيب الأحداث وسبك الحكاية أيضاً . ويقول أرسطو : « أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول ، وعرف كيف يضفى عليه مظهرًا من الحقيقة ، فله ذلك على الرغم من استحالة ، وإلا فإن الأمور غير المحتملة فى الأوديسيا ، فى قصة تعريض يوليسس (٣) على الشاطئ ، لن تكون مقبولة . وهذا أمر يبدو واضحاً لو أن شاعراً ضعيفاً تقبل مثل هذه الأمور فى عمله ، أما ها هنا — يقصد حالة هوميروس — فإن الشاعر يستر عدم المعقولة بغلالة من صفات أخرى ، مضيفةً إليها علوبة الطلاوة (٤) » . والمستحيل الذى يعجز المؤلف عن تبريره

(١) فى مسرحية أوديبوس ملكا لسوفوكليس ، إذ تحكى هذه الحادثة فى المسرحية ولا تعرض . ونظيرها موت هيبوليت بإفتراس الوحش له فى مسرحية رامين فوير .

(٢) نفس المرجع ١٤٦٠ أ — س ٢٨ وما يليه .

(٣) أنظر الأوديسيا ، الأغنية الثالثة عشرة ، أبيات ١١٦ وما يليه ، حين أبصر بوليس على السفينة ، فنام ولم يستيقظ حتى نزلوه إلى الشاطئ .

(٤) أرسطو : فن الشعر ١٤٦٠ أ س وما يليه . وهذه نظرة حقيقة فى النقد . فكم من مواقف بررها الشاعر ببراعة الحوار وحسن السلوك . مثلاً كورنى فى مسرحيته : « السيدة » الشهيرة ، وستحدث منها فى فصل المسرحية فى آخر الكتاب . الكثير من المسرحيات والقصص المعاصرة تبدو فيها الأمور الممكنة مستحيلة لضعف المؤلف وقصوره .

هو ما سمي : المستحيل فنياً . ويتفيه أرسطو من العمل الأدبي على إطلاقه .

وأما فيما يتعلق بالجمهور — وهو الأمر الثاني من الأمرين السابقين — فإن أرسطو يلحظ الواقع أو الممكن من ناحية ، ويلحظ إمكانية الجمهور من ناحية ثانية . فالمدار على الأمر المألوف ، ولكن هذا المألوف يختلف باختلاف العصور والجمهور . فالجمهور اليوناني ، مثلاً ، كان يعتقد في معجزات الآلهة وفي الأساطير . وهذه أمور مستحيلة عقلاً في ذاتها . ولكن لتقبل الجمهور لها كان للشعراء أن يصوروها ويرووها لا على وجه أنها أمثل ، ولا على وجه الصدق ، بل كما يقول كسينوفانس : على وفق الرأي الشائع (١) ٥٠ .

ويشرح أرسطو مبدأ الممكن ، ويقصد به ما حدث فعلاً في المسألة التاريخية (مع ملاحظة الاختيار والترتيب المنقح للأحداث كما سبق) — أو ما يمكن أن يحدث في الملهاة ، كما سنوضح ذلك عند شرح الفروق بين المأساة والملهاة ، ولكن يجاب هذا المبدأ ولا بد من ملاحظة اعتقاد الجمهور ، فقد يبدو لديه هذا الممكن مستحيلاً ، كما يبدو المستحيل ممكناً . وحيث يفضل أرسطو مراعاة اعتقاد الجمهور في الحكايات والأساطير ، على أن تشف عن قضايا المؤلف كما يشاء من وراء تركيب الأحداث التي يؤمن بها الجمهور . وهذا ما يسميه أرسطو بالمحتمل (بفتح الميم) . ومبدأ المحتمل إنما أتى به أرسطو للتوسع في معنى الممكن ، ولتبرير المستحيل أحياناً . والمحتمل مقدم عليهما . وهذا معنى قول أرسطو المحتمل خير من الممكن غير المحتمل (٢) ٥١ .

فبررات المستحيل أو غير الممكن محصورة في مقدرة الشاعر ، وفي تصويره لما يجب أن يكون ، وفي اعتقاد الجمهور ، أو مراعاة المحتمل . وفي هذه الحالات تبعد الشعر من الحقيقة أحياناً في الأحداث (٣) « للوصول للغاية وهي الإقناع الفني ، بللباس القضايا العسامة لباساً من التصوير . وهذا في غير المستحيل الذي يقصيه أرسطو من الشعر بلا استثناء .

ويبدو أن أرسطو يسوغ تلك الأمور المستحيلة بالمعنى السابق — مع بعدها عن

(١) نفس المرجع ١٤٦١ أ س ١ — ٢ .

(٢) المرجع السابق ١٤٦٠ أ س ٢٦ .

(٣) المرجع السابق ١٤٦٠ ب س ٣٢ — ١٤٦١ أ س ٢١ .

الحقيقة في الأحداث — الضرورة المتعلقة بالجمهور ، كى يصل الشاعر إلى غايته ، ولكن أرسطو . بعد ذلك ، يفضل مراعاة الحقيقة في غير هذه المواطن ، التي هي بمثابة استثناء لديه . يقول أرسطو : « فإذا وجد في الشعر أمور مستحيلة ، هذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره ، إذا بلغنا الغاية الخاصة بالفن (وقد وضحت هذه الغاية من قبل) متى صار هذا الجزء أو ذلك من العمل الأدبي أروع باتباع هذه الطريقة ٥٠ على أنه إذا أمكن بلوغ الغاية على نحو أفضل أو مساو مع احترام الحقيقة فإن هذا الخطأ لا يمكن اغتفاره ، إذ ينبغي ألا يكون هناك أدنى خطأ ما استطعنا إلى ذلك سبيلا (١) » .

ونظرية أرسطو في ذلك غنية بمعانيها ، فهي إلى ربطها التصوير الأدبي ببراعة الكاتب ومراعاة الجمهور ، تنبئ كذلك بما سيكون — بعد من تطور للأدب متى ارتقى الجمهور ، وأن الشاعر سيصل — في عاقبة الأمر — إلى تصوير الحقيقة ومراعاتها بدون بدون أدنى عائق .

وفيا سبق من شرح أرسطو للمحاكاة وعلاقتها بالشعر ، وطرقها ، وأنها السبيل للوقوف على جوهر الأشياء ، أبان أرسطو قيمة الشعر وفضله في الكشف عن جوهر الأخلاق والوجدانات ، وأبان ميزاته الإنسانية وخصائصه الفنية .

ويعارض أرسطو في هذا أستاذه أفلاطون — كما رأينا من آراء أفلاطون فيما سبق (٢) — إذ أن أفلاطون عاب الشعر باسم الحقيقة لأنه يحاكي مظهر العالم الخارجي ، والعالم نفسه ليس سوى محاكاة لعالم المثل ، وباسم الخلق لأن الشعر يصور الآلهة فريسة للأهواء الإنسانية . وقد قام أرسطو يحتاج أستاذه مبيناً صلة الشعر بالحقيقة والواقع ، وما له من صلة بالمعاني الإنسانية وقضاياها الكلية التي تبين عنها الحوادث المسوقة في حكاية الشعر . فالشعر بهذا « أوفر خطأ — في الفلسفة — من التاريخ (٣) » . وبهذا لم يعارض أرسطو أستاذه أفلاطون في حملته على الشعر فحسب ، بل رفعه إلى منزلة فوق الفلسفة والتاريخ .

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٦٠ ب — س ٢٤ — ٢٨ .

(٢) هذا الكتاب ص ٤٨ — ٥٠ .

(٣) فن الشعر ١٤٥١ ب ٥ .

ومن الحقيقة بعد أرسطو ظلت المحاكاة دعامة لدعوة كثير من المجددين والفلاسفة في مختلف العصور ، ولكن لوحظ أن المعاني الاجتماعية ، والتيارات الفكرية التي تسود كل عصر — لها أثرها في فهم المحاكاة وتأويلها ، وأولاً خاصاً على حسب نظرة كل عصر . فالكلاسيكيون — مثلاً — دعوا إلى وحدة الزمن في المسرحيات ، بحجة محاكاة المسرح للطبيعة والحياة . إذ لا يعقل أن تعرض حوادث تستغرق في الواقع سنين طويلة في مدى ثلاث ساعات أو نحو ذلك على المسرح . وقد حضر بوالو Boileau من المسرح الأسباني : المتحرر من هذه الوحدة في عصره ، ذاكراً أن الزمن الذي تعرض أحداثه على المتفرجين كئيل بأن يجعل من الطفل في الحياة (١) . ثم إن الرومانتيكيين دعو إلى القضاء على الوحدة باسم المحاكاة للطبيعة أيضاً ، لأن الإلتصار على عرض أحداث في مدة وجيزة في المسرحية يلجئ المؤلف إلى الإعتدال على حكايات كثيرة مما وقع في خارج المسرح ، فيكون الممثلون أشبه برواة للقصة لا قديمين بأدوار الشخصيات التي يمثلونها في الحياة ، وبهذا يفقد المسرح أهم صلة له بالحياة (٢) . فباسم الحياة والطبيعة قامت وحدة الزمن ، وباسمها هدمت . ففكرة محاكاة الطبيعة مشتركة بين أكثر المذاهب تعارضاً . على أنه لا قيمة للطبيعة إلا في حدود النظرة الفنية . فنواظر الطبيعة الرائعة لم تكن شيئاً يؤبه به كثيراً حتى جاء الرومانتيكيون . ثم إن الحدائق المنظمة المنسقة كانت مما يستقبحه هؤلاء . وينفزون منه ، لأنهم يريدون المناظر الوحشية على حالها الطبيعية . ومن قبل ذلك ذكر الكاتب الفيلسوف ديدرو Didrot أن الفنان لا يحاكي الطبيعة ، لأن الفن يحاكي ، وأن أهم معيار للجمال هو عبقرية الفنان ، لا جمال الطبيعة ، لأن الفن يحاكي ، ولكن على حسب إدراك ذخي نسي أسامه الملاحظة والإدراك لطابع الأشياء (٣) . وقد فطن أرسطو لقومات المحاكاة ، فجعلها تمثل الأفعال الإنسانية والمواطف ، وجعلها بذلك خادمة للمعاني الإنسانية والاجتماعية كما رأينا ، وهذا النظر الثاقب في فهم نظرية المحاكاة فات كثيراً ممن شرحوا المحاكاة بعده .

(١) أنظر : Boileau ; l'Art Poétique, chant III, vers 38 — 49.

(٢) وقد شرح ذلك فكتور هوغو في مقدمة مسرحية كروويل Cromwell

(٣) أنظر : Diderot : Oeuvres, éd. de la Pléiade, P. 1045, 1244.

وعلى أساس المحاكاة أفاض أرسطو النواحي الفنية للأجناس الشعرية وقصد ربط بين النواحي الفنية ورسالة الشعر الاجتماعية والخلقية ، بل لم يعن بدراسة النواحي الفنية إلا لأنها تشجّد إدراك النواحي الاجتماعية والخلقية التي تهدف إليها . وقد سبق أن ذكرنا أن أرسطو . يعصد المساماة والملهاة والملحمة أسمى أجناس الشعر . وستحدث عن كل منها مبيتين في ثنايا حديثنا - ما يقصد إليه في نظريته المشهورتين : نظرية الوحدة العضوية ، ونظرية التطهير .

أجناس الشعر عند أرسطو

وهي المأساة والملحمة ، وتحدث فيها على هذا الترتيب :

١ - المأساة :

يهتمنا بمحاضرة حديث أرسطو في المأساة ، لأن حديثه فيها قد وصل إلينا كاملاً ، ولأن المأساة ذات شأن في الآداب المختلفة ، ولها مكانتها في الأدب العربي الحديث . وقد عد أرسطو المأساة من أنواع الشعر ، ولكن غالباً ما تعالج نثراً في العصر الحديث . ومع ذلك لا يقلل هذا من نظرات أرسطو الثابتة في المأساة وأجزائها ومكانتها بين الأجناس الأدبية .

يعرف أرسطو المأساة بأنها : محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة متبلة ملج من التزين ، تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء (١) ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف ، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات . وللمأساة أجزاء ، منها ما يتعلق بفن التمثيل

(١) يتحدث أرسطو عن المأساة كما كانت عند اليونان ، وكانت أجزاؤها مزودة — إلى جانب الإيقاع *rythme* الشعري في الوزن — بلغن *mélodie* والنشيد *Chant* ، إذ كان من أجزائها في القديم الجوقة *Chorus* التي كانت مكونة من إثني عشر شخصاً فأكثر ، يقفون في شكل مثلث وينشدون ويرقصون ، وكانوا ينشدون أحياناً شعراً غنائياً (وجدانياً) ، وفي المأساة اليونانية في أقدم هودها كانت الجوقة هي التي تدخل فعلاً المأساة ، ولكنها تطورت . في عهد أرسطو كانت أجزاء عرض المأساة هي : (١) المدخل *Prologos* وهو ما يسبق دخول الجوقة ، ويقوم به فرد أو يكون على شكل حوار ، وفيه يبين موضوع المأساة والموقف الذي منه تبدأ . (٢) الدخيلة *Epeisodon* وهي المناظر أو الفصول التي يشترك فيها مثل أو أكثر مع الجوقة والكورس ، ويمكن أن تتضمن الدخيلة أشعاراً غنائية عارضة . (٣) المخرج *Exodos* وهو المنظر الأخير الذي لا تمثله أناشيد الجوقة . وأناشيد الجوقة قسبان : المهاز *Parodos* وهو الأغنية التي تصاحب دخولها إلى المسرح ، ثم المقام *Stasimon* وهو الأغنية التي تشدها الجوقة في مكانها (في الأوركسترا) وقد قلت أهمية الكورس في القديم شيئاً فشيئاً . وكان الفضل للشاعر أحميلوس في تقليد هذه الأهمية . وحصر أرسطو قيمة الجوقة في مساعدتها على تقدم الفعل في المسرحية ، وقد اغتفت الجوقة في المسرحيات منذ العصر الكلاسيكي . أنظر الشعر لأرسطو ، فصل ١٢ ، وكذا ١٥٤٣ ب س ١٥ وماليه ، ١٤٥٦ أ س وما يليه ، ثم

أو المقولة . وهذه الأجزاء الخارجية لا تكون جوهر المأساة ، والأجزاء الثلاثة الباقية أجزاء جوهرية . وهى : (١) الحكاية أو الخرافة التى تحتوى عليها المأساة ، وهى تستدعى تركيب أفعال إنسانية منجزة ، ويقوم بها أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق وأفكار خاصة . ومن هنا كان الجزءان الآخران ، وهما : (٢) الخلق : وهو ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات « ، (٣) ثم الفكر : وهو : « كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شئ » أو التصريح بما يقررون(١) « . وهذه الأجزاء الثلاثة هى موضوع المحاكاة ، وهى ترجع إلى المؤلفين ، على حين أن الأجزاء الثلاثة الأولى تتعلق بالممثلين الذين يتقنون وسائل المحاكاة وطريقتها . وهما هنا أن نقرر نظريات أرسطو فيما يخص موضوع المأساة ، وهو أجزاءها الثلاثة الأخيرة .

١ - الحكاية أو الخرافة : Mythos

مجموعة الأفعال المرتبة التى تدور حول موضوع . وهى عند أرسطو « مدأ المأساة وروحها(٢) » ، وذلك أن المأساة « لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل والحياة والسعادة والشقاء ، والسعادة والشقاء من نتائج الفعل(٣) » . ويربط أرسطو بين الأفعال فى الحكاية والأخلاق فيها ، لأن المحاكين « إنما يحاكون أفعالا ، أصحابها بالضرورة إما اختيار أو أشرار(٤) » . وعلى ذلك تكون الحكاية المعتد بها عند أرسطو مستلزمة لأخلاق الأشخاص الذين تستند إليهم أفعالها ، ومستلزمة كذلك لما يعرب عنه هؤلاء الأشخاص من أفكار . فالحكاية تحتوى ، ضمناً ، على الخلق والفكرة ، وهما الجزءان الجوهريان فى المأساة بعد الحكاية . والحكاية أساس محاكاة محاكاة نشاط الإنسان ، وهى مثار تحريك الإرادة إلى العمل . والسعادة والشقاوة تحقيق هذه الإرادة فى الإنسان ، فهى من عمل الإنسان وإرادته(٥) . وقد يتصور

(١) راجع فى الثمر لأرسطو الفصل السادس .

(٢) أرسطو : فى الثمر ١٤٥٠ أ ، ٣٨ .

(٣) نفس المرجع ١٤٥٠ أ ، ٢٠ .

(٤) نفس المرجع ١٥٤٨ أ ، ١ - ٢ .

(٥) يرى أرسطو أن السعادة فعل . أنظر : أرسطو : الطيحات ١٩٧ ب ص ٤ . والسياة ١٣٢٥ أ ،

٣٢ - والأخلاق إلى نيقوماخوس ١٠٩٨ أ ، ١٦ ، ب ٢١ ، وهى مذكورة فى تعليقات الترجمة

الفرنسية طبعة Belles-Lettres طبعة ص ٣٨ - وفى ترجمة الدكتور عبد الرحمن بلوى لكتاب

فى الثمر هامش ص ٢٥ .

نظرياً — فصل الحكاية عن الخلق ، فتوجد مأس لا تبين عن خلق أشخاصها وعاداتهم (١) . ولكن لا اعتداد بالفعل أو الخلق منفصلاً كلاهما عن الآخر (٢) ، والحكاية المحككة فنيا تكشف ضرورة عن خلق أصحابها . لأن هذا الخلق نتيجة الفعل فيها : وغاية الحياة كيفية عمل ، لا كيفية وجود ، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ، ولكنهم يكونوا سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم . وإذن . فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق ، ولكن يوصفون بعد ذلك بهذا الخلق أو ذلك نتيجة أفعالهم ، ولهذا كانت الأفعال في الخرافة هي الغاية من المأساة ، والغاية في كل شئ أهم مافيه (٣) . ومهارة الشاعر لا تتجلى في القول وتعميق العبارة ، ولا في مجرد التعبير عن خلق ، ولكن في تركيب الأفعال وترتيبها . وهى مثار للذة مشاهد المأساة وقارنها ، وبه تظل قوة المأساة كما هى ، حتى من غير مثلين (٤) .

وحديثنا في الحكاية يتطلب أن نتناول بحث نظرية الوحدة العنصرية كما اكتشفها أرسطو .

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ ٢٣ — ٢٥ ، ويقصد أرسطو الحكايات التى لم يحسن أصحابها تركيب أفعالها فلا تشف عن عادات وخلق واضح من الناحية الفنية ، وحينئذ تكون المأساة معيبة فنياً ، ونستطيع أن نقرب مثلاً في صورتنا للحكاية التى لا يبنى فيها بالأخلاق بالروايات البوليسية .
W. K. Wimsatt : Literary Criticism, P. 37 : أنظر :

(٢) الحكاية التى تنمى بالأفعال دون الخلق يمكن التمثيل لها بالروايات البوليسية ولذا فرتبها الفنى دون القصص الأخرى ، ويمكن أن توجد أخلاق بدون حكاية في سلسلة محادثات حوارية ، أو أحاديث فردية يتناهى بها الفرد نفسه مثلاً . ولكن في العمل الفنى الكامل تستلزم الحكاية الخلق . يقول هنرى جيمس : « وما قيمة الخلق إذ لم يكن تخصصاً لحادثة من الحوادث ؟ ، وما قيمة الحادثة إذا لم تكن تصوراً لخلق خاص ؟ لو أن امرأة سلت يدعى إلى مائدة ، ونظرت إلى نظرات خاصة ذات دلالة ، فذاك حادثة » .

أنظر : Henry James : The Art of Fiction (New York 1941) P. 86

وأنظر المرجع السابق ص ٣٧ .
وتبين الحكاية من الخلق بطريق المحطة المرسومة من المؤلف في ترتيب الأفعال ، لا بطريق التصريح بالخلق : « وشبيه وهذا ما يقع في الرسم ، فلو أن رساماً أفاض في التلوين بأجل الألوان بغير خطة مرسومة بله عمله أدنى منزلة وجمالاً من رسام يرسم صورة تخطيطية » أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ ب ، ١ - ٢ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ ١٦ — ٢٢ .

(٤) نفس المرجع ١٤٥٠ أ ، ٢٩ — ٣٤ .

١ - الوحدة العضوية للمأساة

يجب أن تشتمل المأساة على فعل تام . والثام ما له بداية ووسط ونهاية . وبهذه الأجزاء تكون المأساة موضوعاً كاملاً أى مستقلاً بنفسه (١) . وتستلزم هذه الأجزاء تناسقها فيما بينها لتؤلف موضوعاً . ويتطلب ذلك أن يكون كل جزء يؤدي — طبيعة — إلى ما يليه حتى ، الخاتمة التي تأتي منطقية لمسا سبقتها . ولا يقصد أرسطو أن يتبع الشاهر قواعد منطقية جافة ، ولكنه يسوق تفاصيل الحكاية بحيث تكون في قوة أقيسة عامة على حسب الاحتمال أو الضرورة الفنية . وبعبارة أخرى : تكون أجزاء الحكاية في تفاصيلها وجمالها بمثابة حلقات متتابعة تقوم فنياً مقام الإقناع المنطقي ، عن طريق الإيحاء الفني والخيال المحكم . والأجزاء مختلفة في ذاتها ، أى أن كل جزء يغاير الآخر ، ولكنها تتوارد على شدة أزد النهاية والغاية منها على حسب الملاحظة الصادقة للحياة من جهة ، وعلى حسب اختيار الأحداث المتجانسة في موضوع واحد من جهة أخرى (٢) .

وتتوافر للمسرحيات هذه الوحدة ، فهي كالكائن الحي ذى الأعضاء ، وبهذا تتميز عن القصص التاريخية « التي لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد . أغنى جميع الأحداث التي وقعت طوال ذلك الزمن لرجل واحد أو لعدة رجال ، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً . فكما أن معركة سلامين البحرية والمركة التي خاضها القرطاجيون في صقلية قد وقعتا في نفس الوقت (٣) ، دون أن تهدفا إلى نفس الغرض ، كذلك في تعاقب الأزمان ، غالباً ما يأتي حادث

(١) نفس المرجع ١٤٥٠ ب ٢٥ — ٣٠ ويتكلم أرسطو كذلك عن تعريف المجمع المتجانس الأجزاء الذي يكون وحدة عامة في كتاب Physics 111, 6 وكتابه : Metaphysics V, 26 أنظر : W. K. Wimsatt, *op. cit.* P. 29 — 30

(٢) يشرح أرسطو في موضع من كتاب السياسة ما يفاده أن الوحدة تكون قوية بقدر اختلاف الأجزاء في ذاتها ولكن مع تجانسها وتواردتها على فعل مشترك ، فقرة حكومات مملوفا اختلاف كفاية كل عضو في ذاته مع تجانسهم واتساق جهودهم على مشترك ، لأن وحدتهم تتعلق بالكيف على عكس قوة قوة وحدة من وحدات الجيش ، إذ تكون أكثر كلاً تشابهت كفايات أفرادها ، لأنها تتعلق بالكمسك ورواسع أن وحدة الحكاية تتعلق بالكيف لا بالكم ؟ أنظر :

W. K. Wimsatt. *op. cit.* 31-52 — Aristotle : Politics, 11, 2.

(٣) معركة سلامين انتصر فيها اليونانيون على الفرس عام ٤٨٠ ق.م ؛ والمركتان المذكورتان في النص وقعتا في يوم واحد على حسب هيرودوتوس (م ٧ : ١٦٦) أنظر هامش الترجمة الفرنسية للسانفة اللاكر لكتاب الشعر ص ٦٦ .

عقب آخر دون أن تكون بينهما رابطة (١) . والفرق واضح طبعاً بين وقوع الحوادث متوالية بعضها بعد بعض ، وبين ترتيبها وتسلسلها تسلسلاً طبعياً بحيث يستتبع بعضها بعضاً . والفن في هذا مكمل للطبيعة ، إذ الوقائع في الطبيعة تبدو كأنها سلسلة من الأحداث العارضة ، وهي بذلك تشبه المأساة الرديئة (٢) . والشاعر يكمل هذا النقص بما يراعى من وحدة الفعل والحكاية على نحو ما بينا .

ومن الواضح أن لكل علم وحدة ، لأن مجرد كونه علماً يستدعي وحدته . وكذلك الخطابة لها وحدتها أيضاً . ولكن وحدة المأساة تفرق عن غيرها بأنها عضوية ، أى أنها ذات أجزاء تؤلف فعلاً واحداً تاماً ، وأن هذه الأجزاء تكون « بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وترعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل (٣) » .

وتقتضي الوحدة العضوية للمسرحية أن تكون المأساة خالية من الأحداث العارضة التي لا تمت إلى الفعل بسبب . وذلك بأن تكون كل حادثة — تذكر — لها مكانها بين الحوادث الأخرى ، بحيث يخطو بالفعل خطوة إلى الأمام ، أو تكشف عن نفوس الأشخاص في المسرحية ، وإلا تمت عن ضعف المؤلف وكانت سبباً في سقوط المأساة ، وأسوأ الخرافات « أحفلها بالحوادث العارضة ، وأعنى بالخرافة ذات الحوادث العارضة تلك التي تتوالى فيها الأحداث العارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة . إن أمثال هذه الحكايات إنما يؤلفها الشعراء المتخلفون ، لأنهم متخلفون (٤) » . على أن هذه الوحدة ليس معناها أن يكون موضوع المأساة شخصاً واحداً ، « لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على تمام لا حد له من الأحداث التي لا تكون وحدة كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أحداثاً لا تكون فعلاً واحداً (٥) ، فإذا

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٩ أس ٢٠ — ٢٨ .

(٢) أرسطو : ميتافيزيقا ١٠٩ ب س ١٩ ، مذكورة في هامش الترجمة الفرنسية السابقة لكتاب فن الشعر لأرسطو ص ٤٣ .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥١ أس ٣٠ — ٣٥ .

(٤) نفس المرجع ١٤٥١ ب س ٣٢ — ٣٥ كذلك .

R. S. Crane, op. cit. p. 212

(٥) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ أ ١٦ — ٢٥ .

كانت المأساة عن حياة شخص ، وجب على الشاعر أن يختار جزءاً من حياته يكون فعلاً تاماً ، لا أن يقص كل حياته ، ثم يرتب هذه الأحداث المؤلفة للفعل ، فهو ميروس ، مثلاً حيناً ألف « أوديسيا (١) » لم يرو جميع أحداث أوديسوس ، بل جعل موضوعها مخاطرته في عودته من حرب طروادة. وكذلك سوفوكليس في مأساة « أوديسوس ملكا » تناول فترة من حياة أوديسوس ، وهي التي كان فيها ملك طيبة وروج جوكاستا ، حين اكتشف أنه ابن لايس وقاتله ، وأن جوكاستا أمه ، مما جعلها تقتل نفسها ، أما هو ففقا عيني نفسه (٢).

وينتج عن إحكام هذه الوحدة أيضاً أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها ، لا من تدخل إلهي مثلاً. ويعيب أرسطو لذلك على يوربيدس في مسرحيته : ميديا (٣) جعل ميديا تقتل عروس زوجها ووالد العروس ، ثم تقتل أولادها من زوجها ، وتهرب بعد ذلك في عربة مجنحة ، كما عاب على هوميروس أنه جعل الإلهة آثينا Athena تظهر في إلياذته لتصح اليونانيين بعدم العودة إلى بلادهم (٤).

وتقتضي الوحدة كذلك أن يكون للمأساة طول معلوم ، ولا ميل إلى تحديد هذا الطول ، ولكنه يكون بحيث تقوى « الذاكرة على وعيه بسهولة » ، و « يسمح لسلسلة من الأحداث ، التي تتوالى وفقاً للاحتمال أو الضرورة أن

(١) نبيه هنا تنبيهاً عاماً يلحظ في كتب أرسطو وفي شواهدنا أنها بعد : هو أن أرسطو حين يمثل في حديثه في المأساة بمثال من الملحمة — كما في استشهاده بأوديسيا هوميروس هنا — فإنه يقصد إلى القاعدة يجب أن نلحظ في كل من المأساة والملحمة .

(٢) من هذه الناحية الفنية كان أرسطو معجباً بهوميروس وسوفوكليس ، أنظر المرجع السابق ١٤٥١

٢٣ — ٢٥ .

(٣) ميديا Medea مسرحية ليوربيدس ظهرت عام ٣٤١ ق.م. هربت ميديا مع زوجها إلى « كورنثوس » بعد أن قتلت معها من أجل زوجها . ثم أراد زوجها أن يهجروها ليتزوج بنت كريكون حاكم كورنثوس . وحين وجدت نفسها دون أهل وأصدقاء ووطن في بلد يهجروها فيها من سمحت من أجله ، فكرت في الانتقام . فحاف حاكم كورنثوس من انتقامها ، لأنها ساحرة ، فحكم عليها وعلى أولادها بالموت ، ولكنها تمكنت من تنقيع غلظتها في دس السم لزوجها ؛ ثم قتلت أولادها عقاباً لزوجها لتركه بلا ولد يخلفه ، ثم لأنه محكوم عليهم بالموت ، فقتلت أن يموتوا يديها !!

(٤) أرسطو : من الشعر ١٤٥٤ أ ٢٧ — ٣٩ — ٣٩ . ويأس هذه القاعدة عاب الكلاسيكيون على مولير أنه جعل الملك يتدخل في مسرحية تارتوف Tartuffe لحل عقدة المسرحية بمقارب تارتوف على تداعيه

تنقل بالبطل من الشقاء إلى النعيم ، أو من النعيم إلى الشقاوة (١) . ويعمود أرسطو فيقارن المأساة من هذه الناحية بالكائن العضوى الحى : « فإن الكائن العضوى الحى إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً ، لأن إدراكنا له يصبح غامضاً ، وكأنه يقع في برهة لا يمكن تمييزه فيها ، كذلك إن كان عظيماً جداً بأن كان طوله عشرات الآلاف من الأقدام مثلاً ، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر ، بل تند الوحدة والمجموع عن نظر الناظر (٢) » . وفي هذا المدى المعلوم للمسرحية يجرى الفعل ، وللمؤلف أن يعرض الحوادث التى يتركب من مجموعها الفعل في الزمان المقدر لها . ولكن المسرحية - بعامه - تختلف عن الملحمة في أنها تنحو إلى حصر الزمن المقدر للحوادث أن تجرى فيه . وفي الواقع لم يضع أرسطو قاعدة لهذا الزمان ، وإن كما قد ذكر أن الحوادث في المأساة تجري « في زمان مقداره دورة واحدة للشمس ، أولاً تتجاوزه إلا قليلاً » وقد اعتد بأن هذا المقدار عادة ابتدعها المحدثون في عصره من الشعراء وأقرهم عليها (٣) .

ولكى تتحقق وحدة الحكاية في المأساة يجب أن تكون بسيطة ، وبقصد أرسطو بالبسيطة تلك التى تكون فيها العقدة - أو النهاية - واحدة ، لا مزدوجة تنتهى بحلين . ويشيد أرسطو بالشاعر يوريديس Euripides في أنه يختم حكايته بحل واحد يحدث لأبطال مأساه ، يتحولون فيه من السعادة إلى الشقاء . ويأخذ على هومروس في الأوديسيا أنه عدد الحلول في آخر ملحمة ، فجعلها تتفاوت بين السعادة والشقاء : السعادة في مصير أوديسيوس وتعرف امرأته بفيلوب عليه ، والشقاء لمنافسيه الذين كانوا يتنافسون في إرضاء امرأته الوفية ليظفر كل واحد منهم بها في غيبتها (٤) . ويذكر أرسطو مع ذلك أن بعض النقاد يفضل المأساة التى يزدوج فيها مجرى الحوادث بحيث تنتهى بحلين ، ويرى أن هذا التفضيل في غير موضعه ، لأنه يضعف روح المأساة ، ويجعلها قريبة من الملهاة ،

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ أ ١٤٥٥ ١٣ - ١٥ .

(٢) المرجع السابق ١٤٥٠ ب ٣٣ - ١٤٥١ أ ٥٥ . وهذا هو أصل وحدة الزمان التى أصبحت قاعدة مرجية الجانب عند الكلاسيكيين ، وقد ثار عليها القرومانيكيون وقضوا عليها .

(٣) فن الشعر ١٤٥٣ أ ١٢ - ٣٠ - ٣٠ .

(٤) المرجع السابق ، الموضع نفسه ٣١ .

وتتووع بهذا الازدواج مشاعر الجمهور (١) . ويرى أرسطو أن بعض مؤلفي المأساة يلجأون إلى هذا النوع لإرضاء للجمهور ذى اللوق الضعيف ، فلا استطاعة له على تقويم المواقف الفنية الرفيعة التى تثير الاضطراب فى نفسه (٢) ، فيستأك بمسرحيات تتعدد فيها الحلول لترضى ذوقه . وإذا كان أرسطو قد قرر أن الحكاية يجب أن تكون بسيطة فى المأساة الرفيعة . فإنه يقرر كذلك أن الفعل - الذى هو موضوع الحكاية - ذو أجزاء بطبيعته ، وهى الأحداث الجزئية المرتبة التى يتكون من مجموعها الفعل التام . وفى مجرى هذه الأحداث لابد من تغير مصير البطل بانتقاله من حال إلى حال مخالفة فى آخر المسرحية . والفعل قسبان : بسيط ومركب ، فالبسيط ما يحدث فيه هذا التغير بدون تحول *Péripétie* ولا نعرف *seconnaissance* والمركب هو ما يحدث فيه هذا التغير بفضل التعرف أو التحول أو كليهما معاً . « وهذان الأمران (التعرف والتحول) يجب أن يتولدا من تكوين الحكاية نفسها ، بحيث يصدران عن الوقائع السابقة صدوراً ضرورياً أو احتيالياً » (٣) .

ويستفاد من أرسطو أن للحكاية فى المأساة خمسة أجزاء : التحول ، والتعرف والعقدة ، والحل ، وداعية الألم .

والتحول : *Péripétie* يتجاوز مجرد تغير مصير البطل ، لأنه تحول الفعل إلى نقيضه ، بالانتقال من السعادة إلى الشقاء أو العكس ، ويقصد به تغير مجرى الحوادث من الضد إلى الضد ، وهذا التحول يقع نتيجة الحوادث السابقة احتمالاً أو ضرورة ، فى مسرحية « أوديبوس ملكا » لسوفوكليس *Sophocles* كان أوديبوس ملكا على طيبة ، وزوجا ليوكاسته ، وكان بصدد البحث عن قاتل لايوس *Laius* ملك طيبة السابق ، دون أن يدرى أنه كان أباه ، ودون أن يعلم

(١) فن الشعر لأرسطو : ١٤٥٣ - ٢٥١ - ٤٠ وكان الازدواج مأثوفاً فى مسرحيات الرعاة فى عصر النهضة وأوائل العصر الكلاسيكى ، ونفسرب لذلك مثلاً مسرحية الرعاة *Les Bergeries* للشاعر الفرنسى راكان *Racan* ؛ وهذا الازدواج موجود فى بعض مسرحيات كورنى *Corneille* مثل مسرحية الوصيفة *La suivante* ومسرحية أجيذلا *Agésilas*

(٢) لعل أحد شوق لجأ إلى النوع من الحلول فى مأساهه ليرضى ذوق الجمهور المصرى آنذاك حينذ ألف مسرحاته ، مثل مسرحية مصرع كليوباترا التى يزدوج فيها الحدث فى حب أنطونينوس لكليوباترا من ناحية ، وحب حاني لملافة من ناحية أخرى .

(٣) أنظر آخر الفصل الماشر من كتاب فن الشعر لأرسطو .

انه هو الذى قتله ، فوصل فى هذه الأثناء رسول من كورنثوس يخبره بوفاة ملكها بوليبيوس Polibus ، ويشره بأن أهل تلك المدينة قد اختاروه ملكا عليها . على أن أوديوس يخاف تبوء الكاهن له بأنه سيتزوج بأمه ، فيتردد فى الرجوع إلى كورنثوس . ولكن الرسول يخبره بأنه ليس ابن بوليبيوس ، لأنه (الرسول) هو نفسه الذى أخذه من أحد الرعاة وقدم به بوليبيوس وامرأته ميروب Merope ، وكان الرسول يقصد إلى أن يسر بكلامه أوديوس ، ويطمئنه من جهة أمه ، ولكن هذا الراعى العجوز قد استدعى ، فكشف لأوديوس عن حقيقة أمره ، وأنه ابن لايوس وأن أمه هى يوكتاسته التى هى زوجه الآن . فكانت نتيجة كلام الرسول أن انتقلت حال أوديوس من الضد إلى اللبس ، فقتلت جوكتاسته ، وسمل أديبوس عينيه (١) .

والتعرف : انتقال من الجهل إلى المعرفة ، يؤدي إلى الانتقال إما من الكراهية إلى المحبة ، أو من المحبة إلى الكراهية . ويتم التعرف أحيانا بعلامات خارجية أو جسيمة ، مثل تعرف مربية أودسوس عليه بواسطة النسبة التى رأتها فيه وهى تفصل قلبه . وقد يتم التعرف عن طريق ما يرتبه الشاعر من أحداث ، كما فى مسرحية : إفيجينيا بن الطورين Iphigenia in Tauris ليوربيدس : « وهى فتاة فى ربيع العمر ، تقتاد لتنحر قربانا ، فتخطف من المذبح على غير علم من الكهنة المضجعين ، ويذهب بها إلى بلد آخر جرت العادة فيه بنحر الأجانب وتقديمهم قرابين لإحدى الآلهات ، وكل إليها أمر هذه المهنة : تقديم الذبائح . وحدث بعد حين أن قدم أخوها » . وكان قد تعرف عليها من قبل بواسطة رسالة أرسلتها إليه ، ولكنها لم تكن تعرفه بعد ، فلما وصل ، وقبض عليه ، وهمت الكاهنة بنحره قربانا للآفة ، كشف الأخ عن حقيقة نفسه . . . وكان هذا الكشف سببا فى نجاة » (٢) . وأنواع التعرف كثيرة (٣) ، « ولكن أفضلها هو ذلك الذى يستنتج من الوقائع نفسها حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة (٤) » . وذلك كما فى مسرحية « أوديوس ملكا » السابقة .

وأجمل أنواع التعرف هو التعرف المصحوب بالتحول كما فى المسرحيتين

(١) أنظر فن الشعر لأرسطو ١٤٥٢ ، ٢٥ - ٢٩ .

(٢) أنظر فن الشعر لأرسطو ١٤٥٢ ب س ٦ ، ١٤٥٤ ب س ٣٢ ، ١٤٥٥ ب ٣ - ٨ .

(٣) راجع الفصل السادس عشر من الشعر لأرسطو .

(٤) المرجع السابق ١٤٥٥ ١٦ - ٢٠ .

السابقتين (١) . والتعرف قد يزيد الحوادث تعقيداً ، وبخاصة في أول المسرحية . وقد يقترن بالتحول ، فيكون أفضل أنواع التعرف كما سبق .

والعقدة : هي الجزء من المأساة الذى يسبق الحل ، وقد يبدأ بالمسرحية (٢) وأحياناً يفترض وجوده قبلها (٣) . وتستمر العقدة حتى الجزء الأخير الذى منه يصدر التحول من السعادة إلى الشقاء أو العكس .

والحل ينتدئ ببدء هذا التحول حتى النهاية . فينتدئ في مأساة أوديسوس - مثلاً - بمقدم الرسول حتى نهايتها كما مر (٤) .

وداعية الألم : pathos ، وهى الفعل الذى يهلك أو يؤلم ، وما إلى ذلك . مما تسوقه المصائر ويكون مثار الرحمة ، مثل صنوف المرض والموت ، وقسلة الأصدقاء أو فقدهم ، والابتعاد عنهم ، ومآتى الشر من حيث ينتظر الخير ، ووصول الخير بعد فوات الأوان ، كأن يصل إلى امرئ قبيل موته أو بعده (٥) ، وقد يعرض المؤلف هذه القواجم على المسرح أمام النظارة ، أو يجعلها تحدث خارج المسرح على أن تحكى قصتها فيه (٦) . ولداعية الألم صلة بمفهوم الخطأ ، أو ما يسمى باليونانية : هامارتيا ، ولهذا الخطأ صلة وثيقة بمعنى الخلق عند أرسطو . ولهذا سنشرحه عندما نتحدث في الخلق .

وقد رأينا كيف كانت وحدة الفعل في المأساة محور الأفكار الفنية التى أدلى بها أرسطو . وهو في كل ذلك ينظر إلى المأساة - كما سنرى بعد - نفس النظرة له في المسرحية والملحمة عامة - بوصفها جميعاً كائنات حية . وفى الحق كان اكتشاف أرسطو لفكرة الوحدة العضوية خطيراً عظيماً الأثر . فالمأساة كالكائن العضوى ، ذات أجزاء ، لكل جزء منها مكانه ، إذا اختل أو نقل انقصمت.

(١) نفس المرجع ١٤٥٢ - ٣٥ .

(٢) يطلب هذا على المسرحيات الرومانسية ، ومثلها مسرحيات شكسبير .

(٣) ويطلب هذا النوع في الكلاسيكية .

(٤) نفس المرجع ١٤٥٥ ب ، ٢٥ - ٣٠ .

(٥) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٢ ب س ١٠ وما يليه - وكذا الخطابة ج ٢ ١٣٨٦ أ ١٤ - ١٦ .

(٦) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٣ ب س ٢٨ - ٣٤ ، والرومانتيكيون يفضلون في مسرحياتهم الحالة الأولى ، ومثلهم شكسبير ، والكلاسيكيون يفضلون الحالة الثانية .

الوحدة ، وضاع العمل الفني كله ، وتعلز عليه أداء وظيفته . وقد أثر أرسطو بهذا الكشف في إدراك الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، مما كان دعامة لمن تكلّموا عن هذه الوحدة في القصيدة أو في مختلف الأجناس الأدبية بعده (١) . وكما كانت لأرسطو الأصالة في هذه النظرة إلى الوحدة ، كان له الفضل كذلك في إقرار وظيفة المأساة بوصفها كائناً عضوياً يوفق بين مقوماته العضوية ووظائفه الاجتماعية ، وفي هذا ينحصر حديثه عن الأخلاق في المأساة كما سنرى .

٢ - الأخلاق في المأساة :

يجب أن نلاحظ - ابتداءً - أن أرسطو يعنى بالخلق ، لا من الوجهة الأخلاقية ولكن من حيث وظيفته الفنية المتصلة - ضرورة - بما سبق أن تحدّثنا عنه في الممكن والمستحيل والمحتمل ، والمتأثرة طبيعة بالعادات والتقاليد المتبعة لدى ذلك الجمهور كى ينتج العمل الفني أثره . ولكن صلّها أوثق بالخطأ وبالدلالات الأدبية وطبيعتها غير المباشرة في الأدب بعامة . وفي هذا الجانب تظهر أصالة أرسطو وريادته العالمية . وهو فيه يفرق جوهرياً عن أستاذه أفلاطون ، ولهذا كان علينا أن نتحدث هنا في معنى الخلق وما اشترطه أرسطو فيه ، ثم في الوظيفة الفنية للدلالة الخلقية في المأساة وطبيعة هذه الوظيفة ، كى نتبع الأمرين السابقين بشرح نظرية التطهير عند أرسطو ، لاتصالها الوثيق بالمسألتين السابقتين .

١ - يقصد أرسطو بالخلق : « ما يرسم طريق السلوك في المأساة ، وهو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنّبه (٣) . والأقوال - مثل الأفعال - تدل على سلوك محدود ، إن كان حميداً ، كان الخلق حميداً (٣) . ويرى أرسطو أن الفعل الأساسى في المأساة يجب أن يكون نبيلاً ، فيكون أبطال المسرحية على خلق كريم . لأن غاية المأساة خلقية (٤) في جوهرها . ولكنه لا يرى بأساً من

(١) أنظر :

J. Hardy : préface de la traduction de la Poétique d'Aristotle p. 14 — 15.

وستحدث عن الوحدة العضوية في القصيدة والنقمة والمسرحية الحديثة في الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٢) فخر الشعر لأرسطو ١٤٥٠ ب ص ٩ - ١٠ .

(٣) نفس الموضع ١٤٥٤ أ ص ١٨ - ١٩ .

(٤) تأثر بهذا المبدأ الكلاسيكيون أبانغ التأثير ، أنظر كتابنا : « الرومانتيكية » ص ٨ - ٩ .

وقد ثار عليه الرومانتيكيون ، ولكن لم تكن غايتهم الدعوة إلى الشر ، بل وقف المجتمع على صحاياه نتيجة لظنهم الفاسد (أنظر كتابنا : الرومانتيكية الفصل الأول من الباب الثالث) . كما ثار عليه الواقعيون .

الاستعانة بأشخاص ثانويين سيم الخلق ، يفيد تصويرهم في إحداث الأثر « التراجيدي » ، على شرط أن تدعو الضرورة الفنية إلى تصويرهم (١) . فإذا لم تدع الضرورة إلى تصوير الخساسة كانت عيباً ، كما في شخصية منلاوس Menelaus في مسرحية أورسطس (٢) Orestes للشاعر اليوناني يوريديس (٣) Euripides .

وإلى هذا النبل في الخلق يشترط كذلك التوافق ، وهو انطباق صفات الشخصية مع خلقها الأصيل : « فيمكن للشخص أن يتسم بسمه الرجولة . ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك » . وكذلك طبيعة الشيخ والشاب والسبد والمولى مما يختلف فيه عصر عن عصر ، ولكنه يجب أن يراعى في العمل الأدبي .

وثالث هذه الشروط المشابة ، أى التشابه العام في تصوير الشخصية في المسرحية كما وردت في الأساطير أو التاريخ ، مع ملاحظة حرية الفنان في اختصار الحوادث وترتيبها ترتيباً ضرورياً أو احتمالاً ، بحيث تؤدي إلى نتيجة إنسانية كلية لا فردية خاصة على نحو ما مر (٤) .

ورابعها : الثبات ، « حتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ » (منطقي) مع نفسه ، وكان هذا هو خلقه ، وجب أن يظل دائماً غير متكافئ »

والرمزيون والوجوديون ، لا دعوة منهم إلى الخلق الفاسد كما قد يتوهم ، ولكن للوقوف على حقيقة الإنسان في الكون ، في تصويره على حقيقته تنوير الوعي العام ، وعلى أساس هذا الوعي ، على مرارته ، تكون محاولات الإصلاح لدى المثاليين من هؤلاء .

(١) ترى أنفة كثيرة لمؤلفي مسرحيات شكسبير .

(٢) وملخص هذه المسرحية أن أورسطس — بعد قتل أمه كليمنسترا Clyemnestra انتقاماً لأبيه أجا منون . لأن هذه كانت قد قتله بعد هودته من طروادة لأنها أحببت آخر — يندر في أول المسرحية أنه قد استولى عليه السار على أثر الانتقام ، ولكن الكترا Electra تحتو عليه وتمزيه ، وكان الحكم عليها بالموت متوقفاً جزاء جرميتها ، وإذا منلاوس يظهر حالداً مع هيلين من طروادة ، فيذهب إليه أورسطس يحتسى به على أساس أنه أخذ بشار أجا منون أخ منلاوس ، ولكن منلاوس يظهر بمظهر الجبان ، ويصدر الحكم بالإعدام . ويتأمر أورسطس وأخته على قتل هيلين مصدر كل هذه الفرائع ، يساعدها في ذلك بيلادس Pylades الأخ الوري لأجا منون ، لكن هيلين تختفى لا يدري إلى أين ذهبت . فيحاولون الإحتواء مرة ثانية بمللاوس مهدين إياه بقتل ابنته هرميونه Hermione . ويحل الموقف المختلط بظهور الآله أبولو يأمر بالسلام ، وبين أن هيلين قد رفضت إلى الداء . وهذه المسرحية مطابقة للأساطير اليونانية . وهذا ما يشفع ليوريديس في أنه حل العقدة بطريق للتدخل الإلهي .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٤ أ ، س ٢٧ — ٣٠ ، ب س ١٨ — ٢٤ .

(٤) أنظر هذا الكتاب ص ٥٣ .

وعلى عدم الثبات نذكر شاهد إفيجينيا في أوليس (١) *Iphigenia at Aulis* لأن إفيجينيا الضاربة لا تشابه مطلقاً إفيجينيا كما تظهر من بعد في مجرى المسرحية .

والشرط الأخير يتصل بالافتناع الاحتمالي ومقدرة الشاعر ، كما سبق أن تحدثنا في ذلك (٢) كما أنه يتصل بالوظيفة الفنية للخلق ، فيها سماه أرسطو : الخطأ .

٢ - الخطأ أو الهامارتيا : هننا يظهر أهم ما امتاز به أرسطو من أصالة في فهمه لوظيفة الأدب المترتبة - حتماً - على استحصال الأسس الفنية . وأرسطو في هذا الأمر يناقض تماماً أستاذه أفلاطون ، إذ أنه لا يعبأ بالدلالة المباشرة كما حفل بها أستاذه (٣) .

وعنده أن أثر المأساة محصور في إثارة الرحمة والخوف ، وفي الإثارة يفضل المأساة على الملحمة ، على حين أن أفلاطون حمل على المأساة من حيث إثارتها القلق والاضطراب الناشئين عن إثارتها للرحمة والخوف في تصوير مصائر الأبطال (٤) . ذلك أن أرسطو ينظر في العمل الأدبي إلى الأثر الناتج ، لا إلى الأثر المباشر .

ولم يذكر أرسطو إثارة شعور الخوف والرحمة حين تحدث في الملحمة ، لأن الملحمة تثير - بخاصة - الشعور بالإعجاب (٥) بأبطالها ، على حين قصر أرسطو

(١) أغرسرسية ليوريس ، تركها غير كاملة عند موته ، وربما يكون ابنه هو الذي أكلها ، وموضوعها التفحيط بانيجينيا في أوليس ، وفيها يظهر أباجمون. والدها متردداً بالأس . فقد أرسل إلى إفيجينيا - حل حسب أمر مئلاوس - موهباً إياها أن حضورها لديه كى يزوجه من أغيليوس *Achilleus* الذي لم يكن يعرف شيئاً عن الموضوع (والحقيقة أنه أرسل ليضحي بها تخفيفاً لغضب الآلهة الذين أرسلوا رياساً مرمقة لإبحار الأسطول اليوناني إلى طروادة) ، ثم عاد فأرسل أمراً ألا تحضر مع رسول علم به مئلاوس فأوقفه . فحسرت إفيجينيا مع أمها كليتمسترا ، وندم ذلك مئلاوس على ما أتى من حيلة ، وأبى استعداده أن يسلم الحملة لغضب الآلهة . ولكن أباجمون يخاف غضب الجيش ويعلم أغيليوس أنه اتخذ طمعة للإيقاع بانيجينيا ، فيعزم في جماعة الدفاع عن الفتاة البريئة ، ويتضرع إفيجينيا خروعة تثير الشفقة لتبقى على حياتها ، ولكنها بعد ذلك تسوا إلى مستوى ما تدبت إليه من شرف انقاده لوطها ، فخير إلى الموت في جماعة . (قد فدتها الآلهة ديانة بطلي ، ونقلتها إلى طوري حيث صارت كاهنة) .

(٢) أنظر ص ٥٩ - ٥٨ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر هذا الكتاب ص ٧٢ .

(٤) هننا أثرها الأدبي المباشر التي فالتت به المأساة في نظر أفلاطون . على حين علتت مختلفة عن المأساة بسببه في نظر أرسطو .

(٥) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الثالث عشر ١٤٥٢ ب س ٣٠ وما يليه .

شعور الخوف على المأساة وحدها . فيرى أرسطو أن المأساة « يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة ، لأن هذه هي خاصة المحاكاة التي من هذا النوع (١) » ويشرح أرسطو بعد ذلك طبيعة المشاعر التي تثيرها المأساة بتحديد لها خواص شخصياتها . فعلى الرغم من أنه يشترط في شخصياتهم أبطال المأساة تبيل الخلق ، ولا يجوز عرض الشخصيات الشريرة إلا إذا كانت ثانوية ودعت الضرورة الفنية لعرضهم ، فإنه مسح ذلك بقصى الشخصيات الرئيسية الخيرة والشريرة من المأساة ، رداً على أستاذه أفلاطون الذي عاب المأساة من هذه الناحية (٢) . هذا والشخصيات التي يتصور عرضها في المأساة قسبان : خيرة وشريرة ، كما أن مصير كل منهما إما إلى الشقاء وإما إلى السعادة . فالصو أربع : أما انتقال الشخص الخير إلى السعادة فواضح أنه لا يثير خوفاً ولا رحمة ، على الرغم من أنه يرضى عاطفة محبة الإنسانية والعدل ، ولكنه في ذاته غير مأسوي ، بل ملحمي في جوهره . ولهذا حذفه أرسطو ولم يذكره .

بقى ، إذن ، الشخص الخير الذي ينتقل من السعادة إلى الشقاء ، والشرير الذي ينتقل إما إلى السعادة وإما إلى الشقاء . ويرى أرسطو أن أنواع هذه الشخصيات جميعاً لا مكان لها في المأساة . وأساس ذلك — عنده — ما اختصت به المأساة من إثارة شعور الخوف والرحمة . والخوف أساسه حدوث الكوارث لمن يشبهونا ، والرحمة أساسها للبائس غير المستحق ليؤسسه (٣) . فانتقال الخير إلى الشقاء لا يثير خوفاً ولا رحمة ، بل يثير النفور والاشمئزاز ، وكذلك — ومن باب أولى — انتقال الشرير إلى السعادة . أما انتقال الأشرار إلى الشقاء فقد يرضى عاطفة محبة الإنسانية ، شأنه شأن القسم الذي لم يذكره أرسطو ، ولكنه لا يثير الخوف ولا الرحمة . يقول أرسطو : « ... فمن البين أولاً أنه يجب ألا يظهر فيها (في المأساة) الأخيار منتقلين من السعادة إلى الشقاء (فهذا مشهد لا يثير الخوف والرحمة ، بل يثير الاشمئزاز) ، و الأشرار منتقلين إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور من طبيعة المأساة ، لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة ، فلا يوقظ الشعور الإنساني ولا الرحمة ولا الخوف)

(١) انظر هذا الكتاب ص ٣٥-٣٦ ونظرة أفلاطون هذه قد تجاوزها النقد العالمي الآن كما نبينا ، وميزاده هذا وضوحاً بما سنذكر في فلسفة النقد الحديث والمذاهب الأدبية في الباب الثالث : الفعل الأول والأخير .

(٢) فن الشعر ١٤٥٣ أس ٤ - ٦ .

Philanthropic (٢)

ولا التئيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاء ، فمثل هذا قد يثير عاطفة محبة الإنسانية (١) ، ولكنه لا يثير الرحمة ولا الخوف أبداً (٢) .

فإثارة الشعور المأسوى إنما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة . وبهذا التراسل يشار شعور الخوف على البائس غير المستحق للبؤس ، وشعور الرحمة لحلول الكوارث له في حين هو يشهنا ، فجزء هذا البائس غير عادل (أى لا خلقى) ، ولكن أثره - في نفس القارئ أو المشاهد للمسرحية - خلقى ، عن طريق توحيد الجمهور مع الشخصيات في المشاهد . فينتج عن هذا التوحيد التأثير للخوف والرحمة حكم فكري يصدر عن المشاعر التي تثيرها بنية الحكاية وشخصياتها فنيا . وهذا هو الجانب العقلي المتسق مع ما يثار في المأساة من شعور . فليس في المأساة اضطراب ولا بليلة للخواطر كما زعم أفلاطون ، أو ترضيه لها - كما في الموقف الملحمي لدى الجمهور الملحمي - ولكن فيها إثارة من جانب فكري به ينتج عن الجزاء اللاخلقى تطهير خلقى . على حسب ما سنشرح في نظرية التطهير بعد قليل .

وبعد أن أبعد أرسطو الشخصيات الشريرة والخيرة من المأساة كما وضعنا . أخذ يحدد صفات البطل الذي يجب أن تصوره المأساة ، قائلا : « . . . بقى-إذن- البطل الذى هو في منزلة بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس في النروة عن الفضل والعادل من جهة . ولكنه من جهة أخرى يعاني تغير مصيره إلى الشقاء ، لا لؤم فيه وحساسة ، بل لخطأ ارتكبه ، ويكون ممن ذهب سمعهم في الناس وترادفت عليهم التيم » (٣) .

وهذا الخطأ - أو ما يسمى باليونانية : هامارتيا - أهم خاصية للبطل في المأساة عند أرسطو . فبطل المأساة لإنسان من الناس ، يعاني أكثر من غيره ، وهو يشهنا بعامة ، فلا يعلو علينا كثيراً ، فيثير ما يصيبه من سوء تقززا واشتزازاً ، ولا يكون عاديا جدا فلا نهم بعرض أعماله علينا في المأساة . على أنه يفهم - من نهاية النص السابق - أن بطل المأساة يكون أقرب إلى الأعلى منه إلى

(١) فن الشعر ١٤٥٣ أ - ١٤٥٢ ب س ٤ .

(٢) فن الشعر ، الفصل الثالث عشر ١٤٥٣ أ س ٧ وما يليه .

(٣) فن الشعر ١٤٥٣ اس ١٩ ، ١٤٥٤ اس ٩ وما يليه .

الشخص الوسط ، ولكن أرسطو لا يعتد بهذا قاعدة جامدة (١) ، بل يقرر فيه ما هو متبع عادة في أدب قومه . ولا يأتي بعد ذلك التجديد في هذا الأمر ، بل يبحث الشعراء عليه . ويضيف أرسطو - لتحديد معنى الخطأ وتوكيده - قوله : « وأن يكون ثمة تحول من السعادة إلى الشقاء ، لا من الشقاء إلى السعادة ، تحول لا ينشأ من اللؤم والخساسة (في طبع البطل) ، بل عن خطأ شديد يرتكبه بطل مثل الذى ذكرنا (أى شييه بنا) ، أو غير منه ، لا أسوأ » (٢) .

ودون أن نخوض في تفاصيل (٣) بحوث طويلة لتحديد ما يقصده أرسطو من معنى الخطأ ، نذكر نتيجة تلك البحوث ، وهو أن الخطأ - عند أرسطو - ليس سوى الجهل بالمبادئ الخاصة ، لأنها هى التى تستحق الرحمة والتسامح : كأن يريد المتسابق أن لمس جسم قرينه بسيفه ، فيقتله ، وكن يرى في امرأته أنها خائنة له فيعاقبها قبل أن يتثبت من إثمها ، ثم تظهر براءتها ، وكن لا يعرف شخصية من ينازله من قريب أو صديق ، فيسب له فجيفة ، أو يحاول أن يرتكبها ، ثم يعرف حقيقة شخصيته . وهذه أمثلة يذكرها أرسطو في كتابه : أخلاق نيقوماكوس (٤) ، وهى تنطبق تماما على الشخصيات المأسوية التى ذكرها أرسطو فى : فن الشعر . فهذه الشخصيات ترتكب خطأ ولا ترتكب خطيئته . وفيها نقص ولكنه ليس نقيصه . وخاصة هذا الخطأ أنه يرتكب عن غير وعى به ، أو بهم للشخص بارتكابه ثم يعلم فيقلع . وبذلك تنبأ الرحمة والخوف على السواء . ولما يتوافر ذلك في الحكاية ذات الحدث المركب ، أى التى تحتوى على تحول وتعرف في معناها السابق الشرح ، مع أنها ذات حكاية بسيطة ، أى تنهى بحل واحد (٥) . وهذا النوع من المسرحيات هو الذى يفضلها أرسطو .

أما الحكاية ذات الحدث البسيط - أى التى تخلو من التحول والتعرف - فإن الخطأ فيها يتجاوز المعنى السابق ليصبح خطيئة خلقية ، ونقيصة ، وبشير

(١) فن الشعر ١٤٥٣ أ س ١٣ ، وما يليه .

(٢) فن الشعر : ١٤٥٣ أ س ١٣ وما يليه .

(٣) قد تلخصنا هذه البحوث في محاضراتنا في المعهد العالي للدراسات العربية في العام السابق ، أنظر

كتابنا : المواقف الأدبية ص ٤٠ - ٤٣ .

(٤) Aristotle : Nichomachean Ethics, 1109 p. 35, 111 ob. 18 — 27.

(٥) أنظر هذا الكتاب ص ٦٩ - ٧١ .

من الخوف أكثر مما يشير من الرحمة ، وذلك كما في مسرحية : ميديا (١) ، للشاعر اليوناني يوربيدس . وهي من نوع المسرحيات التي لا يفضلها أرسطو . وذلك أن أرسطو يفضل الخطأ غير الواعي . وهذه أهم خاصة للمأساة اليونانية وحدها ، وهي خاصة قضى عليها تماماً في الكلاسيكية ، كما سنشرح في فصل المسرحية الأخير من هذا الكتاب . إذ أصبح الخطأ في المسرحية الكلاسيكية - وما تلاها - واعياً كل الوعي .

وفي ضوء ما سبق ، يرتب أرسطو صنوف الخطأ (الهامارتيا) في المأساة . متدرجاً من الأدنى إلى الأعلى منزنة من وجهة نظره الفنية ، وأساس تفضيله يدور حول وعي الأشخاص بما تفعل أو انعدام ذلك الوعي .

« فالفعل يمكن أن يجري على نحو ما فعل القدماء من الشعراء ، فيكون الأشخاص على علم ووعي ، كما فعل يوربيدس حين مثل ميديا وهي تقتل أولادها ، ويمكن أن يرتكب الأشخاص المنكر ، ولكنهم يرتكبونه ، وهم لا يعلمون ، ثم يعرفون وجه القربة فيما بعد ، مثل الذي وقع في أوديبوس لسوفوكليس (٢) .

« وثم حالة ثالثة : وذلك أن الشخص في اللحظة التي يتبها فيها أن يرتكب - جهلاً - فعلاً لا مراد له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه . . .

« وأقل هذه الأحوال حظاً من الجودة حال الشخص الذي يعلم ويهم بالتنفيذ ثم يمتنع ، فلها تثير الاشتزاز ، ويعوزها طابع المأساة ، لأنها خالية من الفواجع ، ولهذا لا نرى شاعراً يقدم لنا موقفاً كهذا (٣) ، أو لا نجده إلا نادراً ، مثل موقف هيمون بإزاء إكزيون في مسرحية : أنتيجونه . . .

(١) أنظر ص ٦٦ - ٦٧ من هذا الكتاب . عل أن ميديا ارتكبت آثامها مدفوعة بدوافع قوية ، لأنها وقت لزوجها في سبيله وبطها وأهلها ، ثم يهجروا إلى بلد ليس لها فيه أحد ، وهي ذات نوازح إنسانية حتى في ميولها الوحشية حين ترعى أرتها ، لأنها السبيل مخرج من المأزق من جهة نظرها هي فهي تستحق شيئاً من العطف ، وتثير الرحمة أقل مما تثير الخوف وليس في نوازعها الشيطانية خساسة .

(٢) أنظر ص ٦٧ من هذا الكتاب .

(٣) وفي هذه المسرحية أن إكزيون حاكم طيبة سحرم دفن بولينكس أخ أنتيجونة ، وجعل عقاب من يدفنه الموت ، فتصدت في هذا الخطر أنتيجونة ، ودفنت أشاعها ، ثم دافست عن نفسها أمام الملك باسم الشريعة الإلهية التي لا سلطان أمامها للقوانين الظالة ، ولكن الملك عاقبها بالسجن في كهف . ويثور على هذا العقاب هيمون بن إكزيون ، لأنه كان قد خطب أنتيجونة عن حب لها . فهدد لها أباه بأنه سيقتل نفسه مع حبيبته . وكان أسد الحاضرين قد شوف إكزيون من عاقبة عصيانه لشرائع الآلهة ، فيسرع إلى الكهف التي سجن فيها أنتيجونة ، فيرى ابنه هيمون محضناً بجثتها ، لأنها كانت قد قتلت نفسها . حين يرى الابن أباه ، يحاول أن يعلمه بالسيف ، ولكنه يخطئه ، فيقتل بالسيف نفسه ، ويمود الأب إلى القصر ليجد امرأته . وورديكس قد قتلت نفسها .

وخير الحالات هي الحالة الأولى من الحالات الأربع السابقة . ثم التي تليها على الترتيب السابق (١) .

فانخطأ - أو الهامارتيا - روح الحكاية في المأساة وجوهرها ، وفي الحق لم ينص أرسطو على أن الهامارتيا جزء من الحكاية البسيطة في المأساة أى ذات الحل الواحد والتي يكون فيها الحدث مركبا (أى مُشتملا على التحول والتعرف) - ولعله لم ينص على ذلك لأن الهامارتيا - الخطأ - قد يسبق حدوثها بدء عرض المسرحية ، كما في مأساة أوديبوس ملنيكا ، إذ تبدأ المأساة بعد أن قتل أوديبوس أباه وتزوج بأمه . وعلى أية حال لا بد من الاعتداد بها جوهريا من الفكرة .

ويجب أن يكون منشأ الخوف والرحمة ترتيب الحوادث أولا ، ولا مانع مع ذلك من أن يستعان في هذه الإثارة بالمنظر المسرحي . وإثارتها بطريق الحوادث أفضل ، وهو من عمل فحول الشعراء . فتكون للحكاية نفسها أثرها في إحداث الخوف والرحمة بمجرد سماعها ، دون حاجة إلى عرضها على المسرح : « أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن الفن ، ولا يقتضى غير وسائل مادية . أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحي أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف ، فلا شأن لهم بالمأساة ، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت ، بل اللذة الخاصة بها . فلما كان الشاعر يجب أن يجتلب اللذة التي تهيئها الرحمة والخوف بفضل الحكاية ، كان من البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث (٢) .

ويمجد أرسطو طبيعة الأحداث التي تثير الرحمة والخوف ، فيرى أنها لا يصح أن تقع بين علو وعلو ، فإنها لا تثير الرحمة إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب ، وكذلك إذا جرت بين من ليسوا بأصدقاء ولا أعداء ، « أما في جميع الأحوال التي تنشأ فيها الحوادث الدامية بين أصدقاء ، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله ، أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع ، وكثل ولد يرتكب الإثم في حق أبيه ، أو الأم في حق أبنائها ، أو الإبن في حق أمه ، نقول إن هذه الأحوال هي التي يجب البحث عنها (٣) » .

(١) انظر كتاب : فن الشعر ، ١٤٥٣ ب س ٢٨ - ١٤٥٤ أ .

(٢) نفس المرجع ١٤٥٣ ب س ١ - ١٤ .

(٣) نفس للوضع س ١٥ ، ٢٤ - وهذا المبدأ غير مسلم به لأرسطو ، راجع ترجمة هاردي Hardy

وفى سبق اتضح ارتباط الخلق بالخطأ (الهامارتيا) . كما انضحت أهمية هذا الارتباط من الوجهة الفنية بطبيعة الشخصيات . وهى أمور وثيقة الصلة بنظرية أرسطو فى التطهير ثم بحديثه فى الفكزة .

٣- والتطهير : Catharsis نتيجة إثارة الرحمة والخوف على ذلك النحو وقد خص أرسطو - فىما وصل إلينا من كتابه : « فن الشعر » - التطهير بكلمات سبق أن ذكرناها فى تعريف المأساة (١) . ولم يثر تعبير من تعبيرات الأدب اليونانى من جدل مثل ما أثارت هذه الكلمات القليلة الخاصة بالتطهير . وكم لها من شروح منذ عصر النهضة حتى اليوم . وعلى ما كان لها من أثر فى الإحياء بأفكار قديمة فى الأدب وفلسفته طوال العصور ، كثر الخطأ مع ذلك فى تأويلها .

والحق أن أرسطو كثيراً ما يستعمل كلمة التطهير فى كتبه الأخرى بمعناها العضوى ، فى حديثه عن الأخلاط والأمزجة الضارة التى يرمى الفن أو تعمل الطبيعة على التطهير منها . وفى هذا ما ينهنا إلى أن أرسطو لم يقصد من التطهير معنى دينياً أو خلقياً . وفى موضع من كتاب السياسة يذكر الغاية من الأغاني التى لا تمت بصلة مباشرة إلى الأخلاق أو التربية ، وهى الأغاني ذات الطابع العلمى أو الحامسى ، فيذكر أن فائدتها التطهير Catharsis ويحيل القول فيها على كتابه : فن الشعر ، وهو يدل على أن المعنى الذى يقصد إليه واحد فى الموضعين . يقول أرسطو إن النفس لا تضطرب بأمثال هذه الأغاني إلا لتهدي فى عاقبة الأمر ، كأنها صادفت « طبا وتطهيراً » (١) . وكثيراً ما يأتى أرسطو بمرادفين يفسر ثانيهما أولهما ويحدده . وعلى هذا يكون التطهير أيضاً من نصيب من يشعرون بالخوف والرحمة فى المأساة ، كما يحدث لدى من يستمعون للأغاني والموسيقى المصاحبة لها . ثم يقول أرسطو من نفس النص : « والأغاني التطهيرية تسبب للناس السرور بدون إيلام ولا ضرر » ، فالإنسان ، إذن ، فى حاجة إلى معاناة هذه المشاعر القوية من خوف ورحمة وحاسة . والأمانى تثير هذه المشاعر كما تثيرها المأساة ، ولكن على عكس الحياة الواقعية ، لأن الأغاني تثيرها بدون إيلام ، بل

= (١) تعليقاً على نفس المبدأ . بل يستفاد من الخطابة لأرسطو ج ٢ فصل ٨ أن الحوادث مثار الرحمة أوسع دائرة عما حدده هنا أرسطو ، ولعله يقصد بهذا التحديد هنا أن الفواجيج ، والحالة هذه ، أشد إثارة للرحمة وأبلغ أثراً .

مصحوبة بلذة . وفي هذا تطهير للنفس ، أى علاج لها وصحة (١) ، فتعدل هذه الانفعالات في الإنسان دون أن تمحى . وفي هذا تكن القيمة الخلقية للانفعالات التي تثيرها فينا المسرحيات والشعر والفن بعمامة . وبها يكتسب المرء درجة وصلابة واعتدالا ، ويتزود بذلك للحياة الواقعية . فيقوم الإنسان عواطفه ويعتدل فيها ، وينزع منها ما هو ضار بأمثال من رثينا لحالمهم في المأساة . ولا يقصد أرسطو أن المأساة تطهير للأخلاق جملة ، كما فهمه كثير من الشراح الإيطاليين والكلاسيكيين والفرنسيين ، ولكنه يرى أنها تطهير للرحمة والخوف وما يتصل بهما مباشرة من الانفعالات (٢) . وهذه هي رسالة المأساة من الناحية الخلقية ، ولا يمكن أن تؤديها إلا إذا روعيت الناحية الفنية في الحكاية .

وكان هذا التطهير - في معناه السابق - كشفاً عظيماً لأرسطو ، فيه يعالج الشر بالشر . وقد أثبتت العلوم الحديثة أن بعض الأمراض تعالج طبييا بتناول مقادير من شأنها أن تثير نفس الأمراض . وهو ما يسمى : مداواة الشيء بمثلته *homéopathie* (كما في التطعيم ، والعلاج بالهزات السكرية للأمراض العصبية) . فالنفس محرر من بعض الانفعالات الضارة ، كما يطهر الطب بهذه الطريقة من بعض الزوائد والأمراض العضوية . وفي الحقيقة قد يؤدي وصف الحب - أو التمسى في تصويره - إلى التخلص من نرحب واقعي ، كما تؤدي إثارة الانفعالات إثارة قوية إلى اعتدالها ، والتخلص من شروها . وأرسطو يحدد دائرة هذا التطهير في معالجة الداء بشبيهه ، أى معالجة الحقيقي الواقعي بشبيهه المتخيل غير الواقعي . وقد توسعت ذلك مدرسة التحليل النفسي ، إذ ترى أن التمسى بالعاطفة ، تسليما ذاتياً أو موجهاً ، يمكن أن يحول كل « كبت » مريض في اللاشعور إلى حال أعلى في الشعور أو الوعي . فتحويل الطاقة الحيوية - المستغرقة في حب جنسى لا سعادة فيه أو لا أمل فيه - إلى حب أفلاطوني طابعه « التمسى » بالعاطفة ، أو إلى ثقافة فنية ، أو إلى حب للطبيعة ، أو إلى وجود « ديني » ، فيه إزالة الأخطار التي تترتب على الاستغراق في حلود الحب الأول .

(١) يرى أفلاطون في الجمهورية (٦٠٦ أ) أن المأساة تشبع الانفعالات القوية في النفس من خوف ورحمة ، ولكنه يرى أن هذه الانفعالات التي تثيرها المأساة والأشعار ضروب من الضعف ، لأن بها يتخلط العقل ، لكن أرسطو ينتظر إلى ما يصاحبها من تخفيف لحقتها ثم إلى الأثر الطيب لذلك كما شرحنا من قبل .

(٢) قد استغندنا في شرح التطهير يبحث هاردى Hardy القيم في مقدمة ترجمته الفرغسية لفن الشعر

على أن يكون هذا التطهير — في كل أنواعه — نتيجة الجمال الفني ، أو الجمال الأدبي ، لأن الدواء المفسد هنا غير مؤذ بطبيعته . ثم إن التداوى من الداء بالإفراط فيه — عملاً — يعدد خطراً كبيراً ، كاستغراق في اللعب للتداوى منه ، أو الإكثار من الخمر للتداوى منها ، ذلك أخطر من الداء .

ثم إن هذا التطهير ليس علماً في كل الحالات . فقد يكون في عرض الخوف والرحمة تطهير منهما ، وقد يكون في هذا العرض إغراء بالخوف أو إقلال من الرحمة لتصل إلى آفة الضعف ، وقد يكون في عرض الحب وتحليله تسام به ، وقد يكون فيه إذكاء للعاطفة المشبوبة ، على حسب (١) الحالات . ثم إن الرومانتيكيين لم يكونوا يريدون من وصف العواطف المشبوبة التطهير منها ، لأنها لم تكن رذائل لديهم ، بل كان إذكاءها أمراً مقصوداً لهم .

وفي بعض الحالات لا يقصد في الجمال الفني إلى تطهير الانفعالات ، بل إلى الإصلاح من شأنها ، وتقويتها ، أو المجادلة فيها وإنكارها ، كما في القصص والمسرحيات التي تعرض قضايا عامة . وذلك يكون إما باختيار شخصيات تحب الفضيلة وتبغض الرذيلة ، وذلك في الفن الكلاسيكي ، أو الشعبي الذي لم يرق إلى مستوى رفيع في المبلودراما (٢) . وفيها تعاقب الرذيلة دائماً ، وتثاب الفضيلة ، وإما بتصوير الشر طاغياً كما هو في العالم ، مع التوجيه الفني الدقيق الذي يوحى ببغض بعض أشخاص أو بعض أفكار ، ويحب أخرى ، ويغلب ذلك عند الواقعيين وفي أدب الوجوديين .

(١) وتزده العواطف في هذه الحالات حين تكون قوية . وفي هذه المناسبة يقول العالم الخلق « لا روشفوكو » Rochefoucauld « تخلق الريح القوية الشموخ ولكنها تزعج النار » .
وعلى هذا يتعد أمداء الفن وأمداء المسرح بغاية ، فيقولون أن التطهير ليس طبياً ، ولكنه أخطر من الداء ، ويررون فيه غذاء الشر ، وسوموم الروح ؛ ومن العجيب أن يكون من هؤلاء روسو في عداوته لفسح ، لأنه « يظهر العواطف التي ليست لدى المرء ، ويهيج ما عنده منها » ، إذ أنه لن يتعد بخيل أو مراء في نفسه أنه شبيه هازباجون (بطل مسرحية البنتيل لموليير) ، ولاتانوف (بطل مسرحية تارتوف لموليير) ، ولكن كل المحيين يمتزفون شوقاً ليكونوا مثل رودريج أو شيبين (بطلين لمسرحية « السيد » لشاعر الفرنسي كورن) ؛ وعداوة الفن لما أصل في فلسفة أفلاطون ، ولدى آباء الكنيسة اليونانيين والرومانيين وكذا عند يوسويه .

انظر : Ch. Lalo : L'art près de la Vie, Paris 1946, P. 87 - 88

(٢) أنظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٧٠ — ١٧١ .

فلا يصح ، إذن ، تعميم وظيفة « التطهير » في الفن ، بل يجب الاحتراس في تطبيقها على حسب الحالات والمواقف المختلفة . على أن التطهير صحيح في بعض الحالات ويقصد فيه كما قلنا ، إلى تحرير النفس من الانفعالات ، أو التساى بها عن طريق فني لا ضرر فيه . يقول هيجل : أن الشعر الغنائي « يحرق العاطفة في جو العاطفة نفسها » . ويتحدث الكاتب القصصي الإنجليزي موجام Maugham عن مهنة الكاتب فيقول : « إنها نوع من التعادل . فعندما يشغل فكره شيء ما ، كفكرة استغرق فيها ، أو حزن لموت صديق ، أو حب أحترق فيه ، أو جرت كبرياؤه ، أو أثارت غضبه خيانة ممن أحسن إليه يكفيه أن يعبر عما يفكر أو يشعر به بإرساله المداد الأسود على بيض الصفحات ، كمن يصوغ منه موضوع قصة أو رسالة ، فينساه نسياناً تاماً - فالكاتب هو الإنسان الوحيد الحر (١) . وللأدب في هذا التحرر غاية ذاتية اجتماعية معاً ، يؤثر فيها الجمال الفني تأثيراً إنسانياً . وتلك نتيجة طبيعية للجمال الفني ، توفق بين من يرون في هذا الجمال الغاية ، ومن يرونه وسيلة لغاية إنسانية واجتماعية .

على أن مداواة الشر طبيياً قد تكون بضله allopathie ، وهذا النوع من التطهير له نظيره في الفن وفي الملهاة ، كما سنرى بعد قليل .

وقد بنى أرسطو هذه الخصائص الفنية على أساس الوحدة العضوية للماسة ، وما استنبطته من قواعد كما سبق أن بينا . وبلى في الأهمية هذين الجزأين (الحكاية والأخلاق) الجزء الثالث ، وهو الفكرة .

٣ - الفكرة :

« وهي القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضها الموقف ، وتلائم وإياه ، وهذا في البلاغة من شأن السياسة والخطابة (٢) » . ويشيد أرسطو بقداى الشعراء من اليونانيين الذين كانوا يعيرون أشخاصهم لغة الحياة المدنية ، أي اللغة الطبيعية الملائمة الحالية من التكلف ويعيب على محدثهم من معاصريه الذين يجعلون شخصياتهم يتكلمون لغة الخطباء . والفكرة عنصر موضوعي في الحكاية ، « وتوجد أيتها برهنا على أن هذا الشيء موجود

(١) راجع في هذا كله : Ch. Lalo , : L'Art Près de la Vie, p. 93 — 94.

(٢) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٠ ب ، تارنه بتصرف العرب في البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال .

أو غير موجود ، أو أفصحنا عما يتميزه الأشخاص ويقررونه (١) . وعماد الفكر اللغة عامة ، ولسكن في المسرحية يجب أن يعتمد الشاعر في إظهار فكره على ترتيب الأحداث احتمالاً أو ضرورة كما سبق ، بحيث يدعم هذا الترتيب فكره . وأجزاء الفكر ثلاثة : البرهنة ، والتفنيد ، وإثارة الانفعالات . وهذه الانفعالات في المأساة هي أساس الرحمة والخوف وما يمت إليهما بسبب ، ومنها التعظيم والتحقير (٢) .

وأما فن الإلقاء أو ضروب القول — على أهميتها في طبع الفكر بطابعها — فهي من شأن الممثل لا من شأن الشاعر (٣) .

والخطأ في الفكرة في الشعر نوعان : الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه . والخطأ العرضي . فالأول يتعلق بجوهر الفن نفسه . كأن يحاول الشاعر أن يحاكي أمراً من الأمور فيعجز عنه . أو كأن يصور الأمور الممكنة مستحيلة أو يصور المحال في غير ما مبرر على نحو ما شرحنا فيما سبق (٤) . أما الخطأ العرضي فهو الخطأ الجزئي في التصوير نتيجة جهل الشاعر بحقيقة متعلقة بالشئ الموصوف أو المحكى . فالخطأ في عدم معرفة أو الأروية لا قرن لها — مثلاً — أقل من الخطأ في تصويرها تصويراً رديئاً ، لأن الثاني يتعلق بجوهر المحاكاة (٥) .

ولتقدير ما إذا كان كلام شخص أو فعله جيداً أو رديئاً ينبغي ألا يتم الفحص بالنظر في الفعل أو القول في ذاته فحسب ، فننظر فيما إذا كان في ذاته نبيلاً أو سافلاً ، بل يجب أيضاً النظر في الشخص الذي يفعل أو يتكلم ، ولما يتوجه عندما يتكلم

(١) المرجع السابق ، نفس الموضع ، ولا يريد أرسطو من البرهنة تكوين قياس منطلق كما هو محدد في المنطق ، بل يريد ما هو في قوة القياس المنطق ، ويجب على تكوين أقضية منطقية بالمعنى الخرق لذلك ، أنظر الخطابة ، الكتاب الثاني الفصل ٢٢ ، وهذا ما أسلفنا فيه من اقتبسوا منه ، وسيزيد الأمر وضوحاً في حديثنا في الخطابة .

(٢) يتناول بالتفصيل شرح هذه الانفعالات ومظاهرها الخارجية ، وموضوعها وكيفية إثارتها بالقول ، في كتابه : الخطابة ، أنظر الخطابة ، الكتاب الأول ، ١٣٥٦ أ ، والكتاب الثاني الفصول من ١ — ١١ ، وستفرب لفظة على ذلك في حديثنا في الخطابة عند أرسطو .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٦ ب .

(٤) راجع هذا الكتاب ص ٥٦ — ٥٨ .

(٥) نفس المرجع ١٤٦٠ ب ص ١٤ وما يليه .

أو يفعل ، ولأجل من ، ولأية غاية ، وهل هو - مثلا - لاستجلاب نفع أكبر ،
أو لتجنب شر ودفع أذى أخطر (١) .

والفكرة - كما قلنا تعتمد على ترتيب الأحداث وتأليف الحكاية ، كما تعتمد
على القول . والقول فيها ذو أهمية ثانوية (٢) . وسنتحدث عن اعتباراته المختلفة فيما
بعد عند حديثنا في الأسلوب في نقد أرسطو .

تلك آراء أرسطو في المأساة ، وسنتحدث الآن عن آرائه في الملهاة .

(١) نفس المرجع ١٤٦٠ أ ص ٥ - ٩ .

(٢) راجع هذا الكتاب ٦٢ - ٦٣ .

الملهبة

هى الجنس المسرحى الثانى فى الأدب اليونانى ، وهى بذلك قسم للمساة . وموضوعها المزى الذى يثر الضحك . وهى بذلك نوع فريد فى الشعر اليونانى فى مضمونها . وكثيراً ما يشير أرسطو إلى أنه وفى- فيها القول حق فى المقولة الثانية من كتاب الشعر ، وهى التى تحدث فيها عن نظريته فى التطهير . ولم تصل إلينا هذه المقولة (١) . ويؤخذ مما بقى لنا من حديث أرسطو فى الملهبة أننا أقل شأناً من المساة فى جنسها الأدبى . ويعنى أرسطو ، بخاصة بتحديد ما تثيره الملهبة وأشخاص الملهبة فى النفس ، فيعرفها بأنها : « محاكاة الأراذل من الناس لا فى كل نقيصة ، ولكن فى الجانب المزى الذى هو قسم من القبيح ، إذ المزى نقيصة وقبح ، بدون لإلام ولا ضرر (٢) . فالقناع المزى قبيح مشوه ، ولكن بغير لإلام (٣) » .

وفى مخطوطة يونانية اكتشفت حديثاً (٤) موضوعها الحديث فى الشعر - ترجع إلى عهد المشائين ، وتسير على نهج كتاب الشعر لأرسطو - وتعرف الملهبة بالتعريف السابق لأرسطو ، ثم تضيف عليه تكملة تماثل خاتمة تعريف أرسطو للمساة (١) ، فتقول : « والملهبة محاكاة فعل مزى ناقص . . . يحصل به تطهير المرء بالسرور

(١) أنظر كتاب الشعر لأرسطو الفصل السادس ، والمطبعة ، الكتاب الأول ، الفصلين الثانى والثالث والفصل الثامن عشر .

(٢) قارنه بالفلوطون فى فيلبوس : « لكن نفسك من الجهل يجب ألا يكون مؤذياً للآخرين .

(٣) أرسطو فى الشعر ١٤٥٩ : ٣١ - ٣٥ .

(٤) وتسمى الرسالة الكولينية Tractatus Coislinianus نسبة إلى مجموعة De Coislin فى المكتبة الأهلية بباريس ، وقد طبع هذه المخطوطة J. H. Cramer فى مجموعته المساة فى Anecdota Graeca ١٩٣٨ ؛ وتاريخ المخطوطة نفسها يرجع إلى القرن العاشر الميلادى ، ولكن تأليفها يرجع إلى حوالى القرن الأول قبل الميلاد ، من عهد المشائين من تلاميذ أرسطو ، أنظر : Lane Cooper : an aristotelian Theory of Comedy, New York (1922), quoted in : W. K. Wimsatt : Literary Criticism p. 59.

وحيث لا يتيسر لنا الاطلاع على هذه المخطوطة ، فإننا نمتد فيها نوره منها على المرجع السابق .

(٥) أنظر ص ٦١ من هذا الكتاب .

والضحك من أمثال هذه الانفعالات (١) . فخير للمرء ، إذن ، أن يتطهر من انفعالات الضحك ، دون ضرر ، بمشاهدة الملهة على المسرح . وفي هذا ما يتفق ورأى أفلاطون وأرسطو معاً في الضحك ، إذ يريان أنه من الانفعالات الخطيرة . فيرى أفلاطون أن المحاكاة في الملهة خطيرة الأثر ، قد ينتشر خطرهما ، ويود ألا يشهد الملاهي المسرحية سوى الأرقاء والمأجورين من الغرباء (٢) . ويقرر أرسطو - في كتابه : « السياسة » - أنه لا ينبغي للمشرع أن يسمح للشبان بشهود الملهة قبل أن يصلوا إلى سن يجلسون فيها مع الكبار على الموائمة العامة .

وتكون وظيفة الملهة ، إذن ، هي التطهير ، على نحو ما رأينا في المأساة ، ولكنه تطهير من نوع مداواة الشر بمثله (٣) homeopathie على أن الملهة قد تقوم بنوع آخر من التطهير ، لتجعلنا أدعى إلى الهدوء والاستسلام ، إذ في موضع من الخطابة (٤) يذكر أرسطو أننا نكون هادئين في الحالات المضادة للغضب ، مثلاً في حالة اللعب والضحك . وفي هذا نوع من التطهير ، هو مداواة الشر بصدده alopathie.

ويرى أرسطو أن الملهة ، وإن كانت أقل من المأساة ، أعظم شأنًا من الهجاء الشخصي ، على الرغم من أنها ناشئة في الأصل عن هذا الهجاء . و « في أننا كان قراطيس أول من نبذ النوع الإيامي (الهجاء الشخصي) وفكر في معالجة الموضوعات العامة وتأليف الخرافات (٥) » .

ولكن هوميروس قد سبق قراطيس في رسم معالم الهجاء الدرامية العامة . إذ كانت قصيدته في هجاء « مرغيس » (٦) « أساس الملهة » ، كما كانت الإلياذة والأوديسيا أساس المأساة (٧) .

(١) أنظر : W. K. Wimsatt, op. cit, p. 67.

(٢) أنظر : المرجع السابق ص ٤٦ : وأفلاطون : القوانين : ٨١٦ - ٨١٧ ، ٩٣٤ - ٩٣٦ .

(٣) أنظر ص ٨٨ - ٨٩ من هذا الكتاب .

(٤) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ١٣٨٠ ب ٢ - ٤ .

(٥) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٩ ب ٥ - ٩ وقراطيس شاعر كويني أثني أول من ابتاع النقد

ذات المفزى العام في الكوميديا ، وفاز لأول مرة في مسابقات المخرج عام ٤٤٩ ق.م .

(٦) قد شاعت هذه القصيدة ، ، ولم يبق منها إلا شذرات قليلة (ثلاثة أبيات) ، وموضوعها هجاء مرغيس الأحق الي الحظ . واستاد هذه القصيدة إلى هوميروس على حسب أرسطو وزيتون ، وإن كان آخرون يشككون في هذه النسبة .

(٧) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٨ ب - ١٤٤٩

وفى موضع من كتاب السياسة يذكر أرسطو الفرق بين الذوق الجيد والرديء فى الملهاة ، على حسب ما كان معهوداً فى الملهاة اليونانية القديمة قبل أرسطو . وفى الملهاة الحديثة فى عهده ، يقول أرسطو : « فى الملهاة الأولى (القديمة) كانت لغة المؤلفين المقدعة هى مبعث السرور ، وفى الثانية (الملهاة الحديثة فى عهد أرسطو) كانت التلميحات والإيمازات أكثر إيهاجاً (١) » . وكذا يفضل أرسطو السخرية التى يرى قائلها من ورأها لمعنى عام ، على الدعاية ، الأولى أليق بالرجل السرى . والسخرية ترى إلى تسلية القاتل وتشفيه ، والدعاية ترى إلى تسلية الآخرين (٢) .

ويذكر أرسطو أن الملهاة — كالمأساة (٣) — موضوعها الأمور الكلية لا الأمور المتعلقة بشخص من ناحية ما حدث له فعلاً : « وهذا واضح ، لأول وهلة ، بالنسبة للملهاة ، لأن الشعراء — بعد أن يؤلفوا الحكاية من أفعال محتملة التصديق — يطلقون على شخصياتهم أسماء كيفما اتفق . وذلك بعكس الإيمايين (شعراء الأهاجى الشخصية) الذين يؤلفون عن أفراد . أما فى المأساة فالشعراء يتعلقون بأسماء من عاشوا . . والسبب أنهم بذلك يحملون على الاعتقاد بالممكن . فإذا كان الأمر لم يقع لا نعتقد أنه ممكن لأول وهلة ، فإن ما وقع فعلاً من البين أنه ممكن ، لأنه لو كان مستحيلاً لما وقع (٤) » :

ومن النص السابق نستفيد فارقاً آخر بين الملهاة والمأساة كما كانت عند اليونانيين بعامة . فالمأساة اليونانية تبدأ غالباً بشخص بطل معروف ، (أوديبوس مثلاً) ، على حين تبدأ الملهاة اليونانية . بعامة ، بمعنى محدود ونموذج لإنسانى يوضع له اسم ما . وذلك أن المأساة تحاكي أفعال شخص (٥) نبيل يؤخذ غالباً من الأساطير اليونانية ، على حين موضوع الملهاة هو الأدنياء من الناس ، وهى تحاكي الجانب المزلى الذى يحدث فى الحياة كل يوم .

ومما سبق يتضح فرق آخر كذلك بين المأساة والملهاة فيما يتعلق بالخطأ فى كل

(١) أنظر : Aristotle : Politics, IV 8 II, 7 - W. K. Wimsatt, op. cit p. 48.

(٢) أرسطو : الخطابة ١٤١٩ ب ، ص ٣ - ٩ ، أنظر أيضاً المخطوطة اليونانية السابقة الذكر على حسب المرجع السابق ص ٤٨ .

(٣) أنظر كذلك ص ٤٩ ، ٥١ - ٥٣ من هذا الكتاب .

(٤) أرسطو : الشعر ١٤٥١ ب ١١ - ١٨ .

(٥) أنظر ص ٦١ من هذا الكتاب .

مهما . فالخطأ في المأساة يرتكبه شخص نبيل لا عن لؤم ونخاسة ، ويكون عقابه على الخطأ مروعاً ، فيثير الرحمة والخوف (١) . وأما الملهاة فتتحور الخطأ في صورة تقريبية مبالغ فيها ، وتقتصر العقاب على الهزيمة والخزي ، فيصير صاحبها بذلك هزأة . ولتمثل هنا ملهاة رومانية لما أصل يوناني ، هي ملهاة « الجندی الصلف » (٢) . ففي هذه الملهاة يضبط الجندی متهماً بخيانة منزل الزوجية عند جاره . وتلك صورة تقريبية لخيانة تناظر خطأ أدبوس في مأساته (٣) . ولكن بدلا من أن يشمل تلك المأساة عينيه ، ضرب الجندی بطل الملهاة ضرباً مبرحاً محلا فيه بالخزي والعار ، ويعترف أثناء ضربه بأخطائه الكثيرة .

فموضوع الملهاة هو الممكن الذي لم يقع فعلا ، وهو مما يؤلف نظائره في واقع الحياة اليومية ، على حين موضوع المأساة هو الفعل النبيل ، والأولى تمثل القبح أو القبيصة ، فتلها هزل معيب ، والثانية بطلها محبوب عظيم يقع فريسة خطأ لا يدل على لؤم . وبطل الملهاة من عامة الناس ، وبطل المأساة أرسطراطي الزرعة (في المأساة اليونانية (٤) على الأخص) . ولكل منهما غاية خلقية ، ولكنها أوضح وأعلى شأنًا في المأساة . وكلا المأساة يحدث نوعاً من التطهير خاصاً به كما أوضحنا .

ذاك جوهر ما يؤخذ مما بقي لنا من كلام أرسطو في الملهاة . والمأساة والملهاة كلاهما أرق فنيًا من الملحمة عند أرسطو . وسنجد القول في الملحمة . وهي ثالث أقسام الشعر المعتد بها عنده .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٧٥ - ٨١ .

(٢) Miles gloriosus وهي من تأليف بلونوس Plautus ، (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م) ومجهول أصلها اليوناني الذي أعلنت عنه . وتتلخص فكرتها في أن الجندي الجفائ « برجوبولونيكس » Pyrgopolynices (وهو اسم هزل يجمع بين فكرة الحصن والكفاح العظيم ثم في الاسم ما يذكر يشغف بلونيكس وهو في الخرافات اليونانية ابن أدبوس وقد تزوج بابته) يأمر فتاة أثينية اسمها « فيلوكراسيوم » Philocomasium ويلهب بها إلى « ليفسوس » Ephesus وكان بلوسيكليس حبيب الفتاة غائباً عن أثينا حين أسرت . وحين يعود تخبره أمه الخير ، فيلجأ بها ويسكنان بجوار ذلك الجندي الأسر . وتقابل الأم مع الفتاة الأسيرة بوساطة فتحة في الحائط بين الدارين المتجاورتين . ويقع الجندي في وهم أن تلك الأم ما هي إلا زوج الجار ، وأنها وقفت في غرامه ، فيحاول أن يهجر الفتاة التي أسرها ليفوز بهذا الحب الجديد . ويقع في الفخ ، فيلجأ إلى منزل جاره مستجابة للفرام الوليد ، ولكنه يضبط ويهزم بالخيانة الزوجية فيضرب ضرباً مبرحاً ؛ في حين يسخر بلوسيكليس Pleusicles والفتاة الأسيرة حينئذ إلى أثينا .

(٣) هذه المأساة أنظر ص ٦٦ - ٦٧ من هذا الكتاب .

(٤) وكلا في المأساة الكلاسيكية بتأثير الأدب اليوناني .

الملحمة (١)

٣- والملحمة كذلك محاكاة عن طريق القصص شعراً ، فهي تروى الأحداث ، ولا تقدمها أمام عيون النظارة أو القارئ كما يحدث في المأساة ، وهذا جوهر ما بينها وبين المأساة من فرق . وبعد ذلك يجب أن تتأخر لها الوحدة التي توجد في المأساة ، فتحاكي فعلاً واحداً تماماً ، وتكون لها بذلك الوحدة العضوية ، لأنها كالكائن الحي ، على نحو ما شرحنا في المأساة (٢) . ولهذا ينبغي في تأليف الملاحم « ألا تكون متشابهة للقصص التاريخية التي لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد ، أعنى جميع الأحداث التي وقعت طول ذلك الزمان لرجل واحد أو لعدة رجال ، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً (٣) » . وهو مبرور في هذا سيد الشعراء ، لأنه في سبيل حماقته على تلك الوحدة « ولم يشأ أن يعالج في شعره طروادة كلها ، مع أن لها بداية ونهاية ، وإلا لكانت الحكاية مسرفة في الطول . . . ولهذا لم يتناول غير جزء مجد من تلك الحرب » (٤) .

وأجزاء الملحمة هي أجزاء المأساة فيما عدا التشيد والمنظر المسرحي ، ففيها الحكاية ، ويجب أن تكون بسيطة . ويصح أن يكون الفعل فيها مركباً ، وهو ما

(١) الملحمة : قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين المعبية التي تبوئهم منزلة الخلود بين وطنهم . ويلعب الخيال فيها دوراً كبيراً ، إذ تخفى على شكل معجزات ما قام به هؤلاء الأبطال ، وما به سوا من الناس . وعنصر القصة واضح في الملحمة ، فالحوادث تتوالى متشعبة مع التطورات النفسية التي يستلزمها تسلسل الأحداث . ولكل ملحمة أصل تاريخي صدرت عنه بعد أن حرفت تحريفاً يتفق (وجو الخيال في الملحمة . وهي عجيبة لشعب يخلط بين الحقيقة والتاريخ ، مما يسبغ أن تحدث غوارق العادات ، وأن يترأى الإنس والجن أو الآلهة ، والأبطال فيها يمثلون جنسهم وعصرهم ومدنيتهم . فإلم هوميروس الذي صور في الألياذة والأوديسيا عالم إقطاعي حربي ، وأغنية رولان تصوير لما ساد عصرها من حروب صليبية . ثم إن هؤلاء الأبطال لا يمثلون أفراداً ، بل هم رموز كلية لمثل تحظى . أنظر كتابي : الأدب المقارن ص ٩٧ - والمراجع المبينة به .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٩٣ وما يليها .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٩ أس ٢٠ - ٢٣ .

(٤) نفس الموضع ص ٣١ - ٣٤ .

تحدث فيه الفواجع والحل عن طريق التعريفات والتحويلات على نحو ما مر . ويقال في الأخلاق والفكر ما قيل سابقاً في المأساة . وكل هذه أمور كان هوميروس أول من استخدمها على أكل صورة فقد نظم كلتا قصيدتيه بحيث جعل من الإلياذة (١) قصيدة بسيطة وانفعالية ، وجعل من « الأوديسيا » (٢) قصيدة مركبة (متشابهة)

(١) موضوع الإلياذة Iliad غضب أخيلوس لما لحقه من إهانة على يد أجا منون القائد العام اليونانيين في حصارهم لطروادة ، ونتائج هذا الغضب . وتبدأ حوادث الإلياذة السنة العاشرة من حصار طروادة Iliion ، ذلك كان سببه حرب هيلين اليونانية زوج متلاوس مع باريس الطرواقي ، وفي هذا الحصار الذي يبدو الآلهة متقسمين على أنفسهم ، بعضهم يساعد اليونانيين وبعضهم الآخر الطرواديين . تبدأ حوادث الإلياذة بأن يأمر أجا منون كريس Crysies بنت قيس لؤلؤ أبولو Apollo ولهذا يغضب الطاعون في جيش اليونان . ويقتل أجا منون أن يرد الأسيرة ، على شرط أن يأخذ مكانها بريزيس Briseis أسيرة أخيلوس . فيغضب أخيلوس ، وينسحب مع جنوده وصديقه باتروكلوس من الحرب . فيغضب جيش اليونانيين على الأثر ، وهيزمون . ويسترف أجا منون بخطه ، ويرسل الرسل لمصالحة أخيلوس الذي يرفض ، لأنه أبغض هذه الحروب الطويلة الأمد ، ويعلن أنه سيجري مع قومه غدا إلى أوطانهم ، ولكنه يبق . وتتوال هزائم اليونانيين . ويغضب باتروكلوس ، فيستأذن أخيلوس في الاشتراك في الحرب مع جنده ، فيأذن له أخيلوس ، ويمرعه سلاحه . وهيزم الطرواديين على الأثر ، ولكن باتروكلوس يقتل على يد هكتور . فينتدم أخيلوس على استلامه لنفسه ، وتأخذ صورته للانتقام لصديقه ، فيصالح أجا منون ويشترك في الحرب للانتقام من هكتور الذي قتل صديقه . فيقتل هكتور ويمثل بجثته ، ويأتى إليه بريام Priam ملك الطرواديين الهرم ، يرجوه أن يسلم إليه جثة ابنه هكتور ، بعد أن كان أخيلوس قد اعترّف أن يرمى بها للكلاب . فيرق أخيلوس على شفاعة هذا الأب المعجز ، ويسلمه جثة ابنه . وفي الملحمة ترى صورة واقعية لحياة الطرواديين في الحصار ، ومايسود المحاربين من روح الفروسة . ومن المناظر الرائعة فيها منظر هكتور يودع امرأته أندرومك ويداعب طفله قبل ذهابه إلى الحرب ذاهباً لأرجفة منه ، وكذا صورة هيلين نادمة على ما جرت به ذهابها ويل على قومها ، محترقة لباريس الذي خطفها ، وكذلك بريام الشيخ وزوجة هيكتورا وقد حرما أولادهما الراحين بعد الآخر ، ثم فجعا أخيراً بموت هكتور .

(٢) الأوديسيا ملحمة أخرى لهوميروس ، يرجع أنها ألقت بعد الإلياذة . وموضوعها هودة أوديسيوس Oduseus ، وهومييا ليس Ulysses ، من حرب طروادة بعد انتهائها بشهر سنين . والحوادث التي تعرضها الأوديسيا تستغرق ستة أسابيع . وكان قد رجع كل من بقوا منهم أحياء بعد تلك المعركة أو علم أنهم ماتوا ، إلا أوديسيوس الذي منته الآلهة كاليسو Calypso من مغادرة جزيرة أوجييا Ogygia سبع سنين . وفي غيبة « أوديسيوس » تتنافس أمراء جزيرة اتاكّا Athaca على الخطوة بإمرأة أوديسيوس المدعوة بينيلوب Penelope ، فكانت هذه تتأمل لهم بأنهم يجب أن تم أولاً عمل كفن لوالده أوديسيوس ، وهو لاريس Laertes ، ولكنها كانت تنقض ليلاً ما تنسجه نهاراً . وذهب تليماكوس Telemachus ابن أوديسيوس يسأل المائتين من حرب طروادة عن أخبار والده ، فلم يظهر بشئ ، ودر له اثنتانسون على أمة مكيدة حتى لا يرجع . ويأمر الإله زيوس أن يطلق سراح دودوسوس . وتسا دفع في عودته غمائل كثيرة ، قبل إطلاق سراحه ، ويقصدها على الكيتوس ، والد الأميرة =

لأنها تعرف كلها ، وأخلاقية ، وهو من ناحية أخرى قد فاق الشعراء جميعاً في المقولة والفكر (١) . ويأخذ أرسطو على مؤلفي الملاحم الذين يخالفون هوميروس في طريقتهم أنهم يؤلفونها من عدة أجزاء عن بطل واحد أو عصر واحد ، فتبدو وحدة الفعل غير واضحة لدورانه حول عدة موضوعات (٢) .

على أن بين الملحمة والمأساة فروقاً أخرى أساسها ما سبق أن قلنا من أن الملحمة رواية أحداث لا تقدم للشهود . فالوحدة فيها أوسع حدوداً من المأساة ، لأنها أطول منها . وبيننا أنه لا يمكن محاكاة أجزاء كثيرة من الفعل في آن واحد في المأساة ، لأنها تقدم على المسرح ، ويمثلها الممثلون ، يمكن في الملحمة - بفضل كونها قصة - تناول عدة أجزاء للفعل في آن واحد . وهذه الميزة تؤدي إلى إضفاء الجلال على الأكثر الفنى ، وتحقيق للذة التغير عند السامع ، وتنويع الأحداث القرعية (الدخائل) المتباينة ، لأن المتشابه يولد السآمة بسرعة ، ولذا كان السبب في سقوط بعض المآسي (٣) ولهذا يرى أرسطو أنه لا بأس من نشر أحداث عارضة في الملحمة للترفيه عن القارئ على حين يرى أن هذا ضار بوحدة المأساة .

ويستعان في المأساة بالأمور العجيبة ، ولكن الملحمة يمكن أن تذهب فيها إلى حد الأمور غير المعقولة التي بها تصدر المعجزات ، لأننا في الملحمة لا نرى الأشخاص أمام عيوننا يتحركون . ثم إن الملحمة تفسر على وفق العقائد الشائعة ، ففيها بطبيعتها ما يبرر الأمور المستحيلة كما سبق أن شرحنا .

= نوزيكا ، وحاكم جزيرة أسطورية تسمى سكيريا Scheria . ويهبط هذا الحاكم سفينة لأوديسيوس يعود بها إلى جزيرة أثاكا ، متكرراً في زى شيخ تصول ويتصرف الأب على إنه تليماكوس الذى كان قد نجح من الحكمة المدبرة له . ويتواعدان على التخلص من أمراء الجزيرة المتنافسين على بنيلوب . ويدخل أوديسيوس قصره متكرراً . فيكون كلبه « أرجوس » Argos أول من يصرف عليه ويموت على قدميه . وتعد بنيلوب بالزواج من يستطاع أن يصيب الهدف بقوس لأوديسيوس كان منها : فكان أوديسيوس هو الذى أصاب الفرض . ويتعارف الزوجان ، ويقفقى أوديسيوس ، بمساعدة إنه واتباعه . على جميع منافسيه في أمراته . ويتعارف أوديسيوس على إنه لا يرتس . ويحاول أقارب المتنافسين الانتقام من أوديسيوس ، ولكن الأب وأولاده يصدونهم . وتتدخل أثينا لوقف السماء وإقرار السلام .

(١) فن الشعر لأرسطو ، أول الفصل ٢٤ .

(٢) نفس الموضع ص ٣٥ وما يليه .

والمأساة والملحمة لهما نفس الأثر والغاية ، ويشتركون في أمور كثيرة : في الوحدة-والحكاية والخلق والفكرة ، وفي محاكاة الأفاضل من الناس ، ولكن المأساة أغنى أجزاء في اشتغالها على الموسيقى والمنظر المسرحي . وتمتاز المأساة كذلك بشدة الوضوح في القراءة وعند التمثيل . وهي - بعد - تستقل بنفسها عن التمثيل ، فيجد القارئ فيها نفس المتعة بالقراءة وحدها كما في الملحمة .

على أن أهم ميزة للمأساة هي تحقيق المحاكاة تحقيقاً كاملاً بمقدار أقل طولاً وأقل زمناً . والوحدة فيها أشد تماسكاً من الملحمة ، لقلة الحوادث العارضة بها ولأنها أقل في الطول . والمأساة بذلك تبلغ غايتها على النحو الأفضل ، فهي أعلى مرتبة من الملحمة .

وقد انتهينا الآن من آراء أرسطو في الشعر فيما بقى لنا من كتابه ، وقد تناول فيه الأجناس الأدبية الموضوعية من مأساة وملحمة وملهاة (١) . وبقي لنا أن نلم بالمسائل الأساسية في نظراته في الخطابة ، وهي جنس نثرى أولاه أرسطو عناية كبيرة .

الفصل الثالث

الخطابة

قصد أرسطو من تأليفه في الخطابة إلى غاية خلقية فنية . فأراد أن يعين على إقرار الحق والعدل بتزويده الخطاب بوسائل البراهين الصحيحة . فلم يفته التنبيه إلى أولئك المغالطين الذين يتخذون الخطابة وسيلة للتعمية والتجويه . فكشف عن وسائل المغالطة في الحجة ، ليلفت إليها الخطباء والسامعين على سواء . فخير للخطيب أن يكون قادراً على الإقناع بما يضاد قضيته الصادقة ، لا ليدافع عن أي من الجانبين يتاح له ، إذ لا يصبح الإقناع بما لا يتفق والحق ، ولكن لئلا يجهل كيف توضح المسائل ، وإذا حاجة آخر ضد العدالة كان قادراً على تنفيذ دعواه (١) . وقد أقام أرسطو الخطابة على البرهان ، فكان للمنطق شأن كبير في معالجته لمسائلها ، ولا بدع أن يكون هذا شأن من اخترع المنطق ووضع أسسه في القدم . وإذا كان القياس المنطقي دعامة من ينشد الحق ، فهو وسيلة كذلك لمن يريد التجويه بالأقيسة الظاهرة يسوق فيها ما يشبه الحق ، على « أن الطبيعة قد وهبت الناس من الاستعداد ما يكفيهم لمعرفة الحق ، فهم يصلون إلى معرفة الحقيقة في أغلب الأحيان . وهكذا يفترض مثل هذا الاستعداد عندما تلتقي الاحتمالات بالحقيقة . . . والخطابة نافعة . لأن الحق والعدل هما - طبيعة - من القوة أكثر مما لنقيضيهما (٢) » . ولهذا عاب أرسطو على من تكلموا في الخطابة قبله أنهم لم يعنوا بالقواعد الفنية للبراهين ، فكان جل همهم تعلم ما به يجذبون أنظار القضاة إلى آرائهم ، مما هو خارج عن طبيعة الموضوع . كما أنهم لم يهتموا إلا بالخطابة القضائية ، حيث تكون هذه الوسائل مدعاة إلى تحيز القضاة في الحكم ، فتصبح الخطابة محلبة للمنافع الخاصة ضد الحق والعدل . وقد أشاد أرسطو

(١) أرسطو : الخطابة ١٣٥٥ أ س ٢٩ - ٣٢ قد وجستا فيها ينص الخطابة لأرسطو إلى هاتين

البرهنتين وإليهما تشير فيما بعد ، وهما : الترجمة الفرنسية :

Aristote : Rhétorique, trad. Par Médéric Dufour ed. des Belles-Lettres.

- ثم هذه الترجمة الإنجليزية :

W. Rhys Roberts : Rhetorics, Oxford, Works of Aristotle, vol, XI.

(٢) نفس المرجع ١٣٥٥ أ س ١٤ - ٢٢ .

عما سنته بعض البلاد من منع المدافعين من التحدث فيما لا يمس صميم الموضوع (١) .
ولذلك خالف أرسطو كل من سبقوه في الحديث عن الخطابة ، فبين أنواعها ،
وأسسها الفنية ، وصلتها بالمنطق الصحيح . وفي كل هذا تتضح أصالة أرسطو ، ويظهر
فضله على من سبقوه (٢) .

الخطابة والمنطق :

ويعرف أرسطو الخطابة بأنها « القدرة على الكشف نظرياً ، في كل حالة من
الحالات ، عن وسائل الإقناع الخاصة بتلك الحالة (٣) » . وقد استطاع الإقناع
بالحق أو الباطل . فالخطابة كالمنطق تستخدم للبرهنة على النقيضين . ولكن بالوسائل
الفنية للخطابة نفسها يمكن تمييز ما هو حق مما ليس حقاً إلا في ظاهرة ، لأن « الأنكار
الصحيحة المنطقية على قواعد الخلق هي دائماً أكثر إقناعاً وأقوى في إيراد الحجج (٤) » .
وكذلك المنطق ، به استطاع تمييز القياس الصحيح من القياس الفاسد . وليس هناك
من كلمة بها يتميز الخطيب الشريف المقصد من الخطيب السيئ النية ، على حين
يكون المرء منطقياً على حسب مقدرته في الجدل ، وسوفسطائياً ، (مغالطاً) ، على
حسب الغاية (٥) .

والخطابة والمنطق يشتركان في طرق التقرير والبرهنة والتفنيد . ولكن المنطق
يستخدم على الأخص للوقوف على قيمة التعريفات في ذاتها ، وفي خصائصها
وعوارضها ، وهذا يمكن أن يكون أداة للمعارف العلمية ، فلا أثر في المنطق لمزاعم
الجمهور ، بل السبر فيه وراء هذه المزاعم خطأ محض ، على حين تنظم الخطابة
بالمنطق مادة موضوعها ، وتسوق حججها بحيث تكون ذات أثر في جمهور معين
ولابد فيها من الملائمة بين العبارات والحجج وملابسات الجمهور . وتظل العبارات
فيها ذات طابع منطقي في الأداء ، ولكن براهينها يجب ألا ينبع فيها حرفية الأقيسة
المنطقية . وذلك أن الجمهور الذي يتوجه إليه في الخطابة غالباً ما يكون على غير

(١) نفس المرجع ١٣٥٥ أ س ١ - ٣ .

(٢) راجع كذلك مقدمة ديفور لترجمة الفرنسية التي سبقت الإشارة إليها ص ٣٥ - ٤٧ .

(٣) أول الفصل الثاني من الكتاب الأول من الخطابة .

(٤) نفس المرجع ١٣٥٥ أ س ٣٣ - ٣٨ ب س ١٥ - ١٨ .

(٥) نفس المرجع ١٩ - ٢١ .

حظ كبير من الثقافة ، فيصعب عليه متابعة الأقيسة المنطقية الحافة . « وهذا هو السبب في أن الخطباء غير المثقفين أقدر على إقناع الجماهير من الخطباء المثقفين . . . فالأولون أبرع في فن القول أمام الجمهور ، لأنهم يصوغون الأفكار العامة المشتركة من موضوعات معارفهم ، فتأتي أقوالهم قريبة من الجمهور . ونتيجة لهذا كان على الخطباء ألا يستخرجوا حججهم من جميع الأفكار كيفما اتفق ، ولكن من أفكار محددة ، فيراعون مثلاً أفكار القضاة الذين يترافعون أمامهم ، أو أفكار الجمهور الذي يوجههم في أقوالهم على حسب سلطانه (١) . فللخطابة اعتباراتها الخاصة في صوغ الحجج ، ولها مع ذلك قرابة وثيقة بالمنطق ، لأن براهينها في أكثر الأحيان معتمدة على المنطق ، على نحو ما سنشرح عندما نتكلم في أنواع الحجج الخطابية .

الخطابة والشعر :

والخطابة بعد ذلك صيغة أدبية ، إذ غايتها الإقناع عن طريق تحريك الأفكار وإثارة المشاعر معاً . وكما الأسلوب في الشعر والخطابة يعتمد على اللغة الواضحة الدقيقة ، دون إسفاف في الأسلوب ، ودون سمو لا مبرر له . والفرق بين الشعر والنثر لا ينحصر في الوزن ، لأن الوزن شيء عرضي في الشعر (٢) . وعلى الرغم من أن الخطيب يخطب عليه استعمال الوزن ، لأنه يبين عن الاصطناع والتكلف ، وبما تفقد مشاعره صيغة الصدق أمام جمهوره ، عليه مع ذلك أن يصوغ عباراته بحيث لا تخلو من الإيقاع ، يستعين به الخطيب على إثارة الانفعالات . فتكون الحمل ذات أجزاء لا طويلة ولا قصيرة ، يسهل النطق بها في نفس واحد ، لأنها لو كانت جد طويلة ، ملأها السامع وتخلط عن متابعتها . وإذا جاءت جد قصيرة فجأته ، فجعلته يضيق بها ، كأنما نثر فكره ، فوقف دون ما ينتظر (٣) . وفي هذا تقرب صياغة الخطابة - في تقسيم الحمل - من الأوزان الشعرية . والخطابة كالشعر يجب أن براعى في صياغتها « تمثيل المنظر أمام العيون » ، بحيث تبدو كأنها « درامية » في تقديمها . ومدار الأمر في المسرحية والملحمة هو في ترك الأشخاص أمامنا (٤) يفعلون . وهذا ما يرتبط بالحكاية أوثنى رباط ، ووسيلة الخطابة في ذلك هي التعبير

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٧ - ٤٨

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ١٣٩٥ ب س ٢٧ - ٣٣ .

(٣) أرسطو : الخطابة الكتاب الثالث ١٤٠٩ ب س ١ - ٣٤ .

(٤) تقدم شرح هذا فيها مختصر المسرحية ص ٥٢ - ٥٣ ، ٦١ - ٦٢ من هذا الكتاب .

بصيغة الحاضر ، والبحث عن الاستعارات التصويرية الملائمة للموضوع (١) . والخطيب كالشاعر عليه أن يجعل ما يقوله أهلاً للاعتقاد به . والخطيب يعول على الأمور الممكنة ، على حسب ما يعتقد الجمهور ، أو على حسب ما هو شائع بينهم من أفكار . وقد تكون المبادئ العلمية أقل تأثيراً من شرح ما هو معلوم في متناول كل إنسان . ويستعين الخطيب بالدلائل والعلامات والأقضية للانتقال من المعلوم إلى المجهول ، وتمييز الممكن من غيره . ولكن الشاعر يصف ما يمكن أن يحدث ، عن طريق اضرورة أو الاحتمال ، فهو يشبه المؤرخ في اهتمامه بالحوادث الخاصة بالأفراد في حالات معينة ، ولكنه يختلف عنه في أن شروحه عامة كلية مثل شروح الفيلسوف ، ويعتمد فيها على وقائع الحكاية وتسلسلها على حسب ما يفعله نماذج من الناس احتمالاً أو ضرورة ، فهو يبحث عن الضرورات والأسباب للعلاقات بين الحوادث (٢) . ولا يلجأ الشاعر إلى الاستدلال بالعلامات الخارجية ، إذ لجأ إليها ذلك على ضعفه في الابتكار (٣) ، على حين أن للخطيب اللجوء إليها في استدلالاته (٤) .

والخطابة تعالج مواطن الحجاج العامة التي هي مظان الإقناع ، ولكل جمهور حالته الخاصة ، على حسب الموضوع . وعلى حسب حالة المتكلم . ولذلك كانت أجزاء الخطابة في ترتيبها أقرب إلى المنطق منها إلى الشعر : والخزائن الجوهريان الخطابة هما عرض الحالة والحجة ، وهما نظير شرح الحالة والبرهنة عليها (٥) . أما المقدمة في الخطابة فهي نظير المخل في المسرحية والملحمة ، ونظير التمهيد الموسيقى في الموسيقى (٦) . فأجزاء الخطابة ليست لها الحدود الحاسمة التي للشعر لأن الحكاية في الشعر تتوقف على فعل واحد ذي أجزاء متسلسلة على نحو ما سبق (٧) ، على حين الوحدة في الخطابة إضافية ، لأنها لا تتوقف على تحديد طبيعي ، فليس مرجع هذه الوحدة إلى مادة الموضوع ولا إلى وحدة الفعل ، وليست المحاكاة غاية الخطابة

(١) أرسطو : الخطابة : الكتاب الثالث ١٤١٠ ب س ٣٥ وما يليه .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٥٣ — ٥٤ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، الفصل السادس عشر .

(٤) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الأول ١٣٥٧ ب . س أو ما يليه ، الكتاب الثاني ١٤١١ ب س ٤ وما يليه ، ولنا إل هذا عودة عند كلامنا عن أنواع البراهين الخطابية .

(٥) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ١٤١٤ أ س ٣٠ — ٣٦ .

(٦) نفس المرجع ١٤١٥ اس ٨ — ٤ م

(٧) أنظر هذا الكتاب ص ٦٣ — ٦٦ .

الفنية ، حتى تكتسب الحكاية فيها معنى الضرورة والاحتمال . ولهذا كله لم يكن للخطابة وحدة عسوية نظير تلك الوحدة التي تتوافر للشعر (١) ، ولكن الوحدة في الخطابة نسبية ، إذ يمكن أن تزد أجزاؤها أو تنقص على حسب المقام ، دون أن تضار وحدتها (٢) . ولكل نوع من أنواع الخطابة وحدة خاصة به ، ولهذا لم يعد أرسطو الخطابة من فنون القول التي تنطبق عليها المحاكاة .

أنواع الخطابة :

والخطابة ثلاثة أنواع على حسب من يوجه إليهم الخطاب . لأن هؤلاء إما متفرجون في حفل أو استعراض ، وإما قضاة ، والقضاة إما أن يحكموا على الأفعال الماضية كما في المحاكم ، أو على الأفعال المقبلة كما في مجالس الشورى أو البرلمانات . ومن هنا كانت أنواع الخطابة الثلاثة : الاستدلالية (٣) *épideictique* والقضائية *judiciaire* والاستشارية *délibératif* . وموضوع الخطابة الاستدلالية هو المدح أو الذم ، وموضوع القضائية الاتهام والدفاع ، وأما الاستشارية فموضوعها النصيح بفعل شيء أو عدم فعله .

وأزمنة هذه الأنواع مختلفة : لأن المدح أو الذم يتعلقان عادة بالأفعال الحاضرة مع الرجوع أحيانا إلى ما يتصل بها من الماضي . فزمن الاستدلالية هو الحاضر ، وزمن القضائية هو الماضي . لأن الحكم يكون على الأفعال التي حدثت . وأما الاستشارية فزمنها المستقبل ، لأن الناس يستشيرون فيما ينبغي فعله مستقبلا .

وغاياتها متميزة كذلك ، فالاستدلالية غايتها بيان الحميل أو القبيح من الأفعال ،

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٩٥ .

(٢) راجع : R. S. Crane ; Critics and Criticism, P. 224 — 225 .

(٣) أي الإستدلال على ما سبق فهناك مدح أو ذم ، لذا يسميها كثير من محدثيها عنها من الإنجليز الخطابة الإحتفائية *Ceremonial* .

أنظر R. S. Crane, op. cit. P. 221 وكذلك راجع الترجمة الإنجليزية التي سبقت الإشارة إليها ١٢٥٨ ب ص ٥ — ٧ وهوامشها في كل من أنواع الخطابة الثلاثة يظل الجمهور حكماً فيها بلق عليه من قول . ولكن أرسطو يقصد الحكام الذين في يدعم تحديد الموقف ولهم القول الفصل فيه ، وهذا لا يكون إلا في الخطابة القضائية والاستشارية ، أما الخطابة الاستدلالية أو الاحتفائية فالجمهور ليسوا سامين لموتف .

أنظر : الخطابة ، الكتاب الثاني : ١٣٩١ ب ص ١٦ — ٢٠

والقضائية تميز المشروع من غير المشروع ، كما تستهدف الاستشارية شرح النافع والضرر . وتشترك أنواع الخطابة الثلاثة في بعض مواطن الحجج ، إذ تتناول هذه الحجج الممكن والمستحيل ، والعظيم والحقير ، فيها لما من قيمة مطلقة أو نسبية ، عالمية أو فردية (١) .

أنواع الحاجة الخطابية :

يقسم أرسطو الحجج الخطابية أولاً إلى نوعين : غير فنية ، وفنية . ويقصد بالحجج غير الفنية : ما ليست من عمل الخطيب ، بل هي موجودة من قبل ، كشهادة الشهود ، والاعترافات التي أخذت بتعذيب المتهم ، ونصوص القانون ونصوص الوثائق وليست هذه الحجج جوهرية في فن الخطابة ، ولكن الخطيب يمكن أن يستفيد منها في حججه الفنية . ففيما يتعلق بالشهود - مثلاً - يمكنه تدعيم حججه بالاستفادة من أخلاق الشهود ومسلكتهم ، وصلتهم بالخصم صلة صداقة أو عداوة . . ويندرج في الشهود الاستشهاد بالأمثال ، لأنها شهود قديمة ، أو بأقوال الشعراء ومشاهير الرجال ممن لآرائهم مكانة عظيمة ، وكذلك يمكن تبيين شأن الاعترافات التي أخذت بوسائل التعذيب مثلاً . وأما القانون فيستفيد من نصوصه ، وملابسات هذه النصوص ، فلا ينبغي الوقوف عند هذه النصوص في حقيقتها . على أن هناك - سوى القانون المكتوب - القانون الإنساني العام ، وبهذا القانون دافعت أثينيون عن نفسها فقالت : إنها دفنت أخاها مخالفة في ذلك قانون كليون - ولكنها لم تخالف القانون الإلهي غير المكتوب : « وهو قانون ليس من عمل اليوم ، ولا من عمل أمس ، ولكنه قانون أبدى ، وما كان لي أن أخاف غضب إنسان ، مهما بلغ ، حين أمسك به (٢) » . وهكذا يستعين الخطيب بهذه الوسائل غير الفنية ، ولكنه لا يبتعز بها (٣) :

والحجج الفنية : هي التي يستخرجها الخطيب بوسائله ، فيبتعز بها اختراعاً ، وهي جوهرية في الخطابة . وهي ثلاثة أنواع : فيها ما يتعلق بأخلاق الخطيب ،

(١) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول ، الفصل الثالث .

(٢) أنظر مسرحية أثينيون لسفرلكيس أبيات ٤٥٦ - ٤٥٧ ، ولطيفيس هذه المسرحية أنظر هذا الكتاب ص ٧٨ وماشبا .

(٣) أنظر الخطابة . الكتاب الأول ١٣٥٦ أ ص ٣٥ - ٤٠ ثم لفصل الخامس عشر كله . وقد أردتا ضرب أمثلة . ومن يرد المزيد فليرجع إلى الأصل .

وهذه الأخلاق من وسائل الإقناع ، إذ أن شخصية الخطيب مبعث الثقة فيها يقول . ولكن يجب أن تكون هذه الأخلاق منبعثة من الخطبة نفسها ، وموقف الخطيب فيها . فلا يصح الاكتفاء بما يعلمه الجمهور ، أو بما يسبق ظنه إليه (١) .

ومنها ما يتعلق بأحوال السامعين ، وبما يمكن أن يثير الخطيب فيهم من انفعالات . وتختلف هذه الحالات على حسب ما هم عليه من سرور أو ألم ، ومن صداقة أو بغض . . . وبهذه الأحوال يعنى الخطباء كل العناية (٢) . ثم من هذه الحجج ما يتعلق أخيراً بالكلام نفسه ، ببيان الحقيقة أو ما يظهر كأنه الحقيقة ، بواسطة براهين يمكن أن تكون مقنعة على حسب كل حالة من الحالات (٣) .

وهذه الحجج بأنواعها الثلاثة يقسمها أرسطو مرة أخرى إلى قسمين كبيرين : حجج خلفية ذاتية ، وأخرى منطقية موضوعية . وفي ظل هذا التقسيم الأخير يعالج أرسطو مسائل الخطابة الخاصة بالبراهين ، وينبئ لنا أن نفضل القول ببعض التفصيل في هذين القسمين في ضوء ما قال .

(أ) البراهين الخلفية الذاتية :

وفيها يدرس أرسطو الأسس النفسية (٤) للخطابة . وهذه الأسس النفسية لها ناحيتان : أولاهما ما يتعلق بخلق الخطيب أو شخصيته ، وثانيهما تخص عواطف السامعين وانفعالاتهم . وشخصية الخطيب لها أعظم الأهمية في الخطابة الاستشارية ، ثم في القضائية ، والاعتداد بعواطف السامعين له شأن أعظم في الخطابة الاستدلالية ثم في القضائية .

١- أما الخطباء فهم يوحون بالثقة إذا توافرت لهم ثلاث صفات : الفطنة ، والفضيلة ، والتلطف للسامعين . « فإذا شوه الخطباء الحقيقة في حديثهم في أمر من

(١) يعالج أرسطو الأحوال الخاصة بشخصية الخطيب في الكتاب الثاني من الخطابة ، الفصل الأول .

(٢) يعالجها أرسطو في الخطابة ، الكتاب الثاني الفصول من ١ - ١٧ .

(٣) يشرحها أرسطو في الكتاب الأول من الخطابة من بدء الفصل الثالث ، ثم الكتاب الثاني من الفصل الثامن إلى آخر الكتاب .

(٤) تأثر أرسطو هنا بأبلغ تأثر بـأستاذ أفلاطون في محاوراته التي عنوانها فيدروس phaedrus وفيها يجار سفرراط في من تلاميذه اسمه فيدروس في الأسس النفسية للخطابة ، وقد أوردنا النص الخامس بذلك من كلام أفلاطون ص ٣٣ من هذا الكتاب ، فارجع إليه .

الأمور أو في نصحبهم به ، فإنما يكون ذلك لواحد من الأسباب الآتية ، أو لها كلها مجتمعة : فإذا أعوزتهم الفطنة تعرضت أفكارهم للخطأ ، وإذا كان تفكيرهم مستقيماً دفعهم الخبث إلى سر أفكارهم الصحيحة ، أو يكون فطنين شرفاء ، ولكنهم لا يحبون السامعين ، فلا ينصحون باتباع خير الطرق التي هم على علم بها . وليس هناك من حالات أخرى غير هذه . وينتج عن هذا - ضرورة - أن الخطيب الذي تتوافر له هذه الصفات يوحى بالثقة إلى من يستمعون إليه (١) ، والغباء رذيلة عقلية تعمى المرء عن الصواب وتبعده من أسباب السعادة . والفطنة أساس الصواب في المشورة (٢) . والفضيلة جميلة وكذا كل ما يوصل إليها ، وخير الفضائل أعمرها نفعاً وأبعدها عن المنفعة (٣) الخاصة . أما التلطف للسامعين أو الشعور بالصدقة يحوهم ، فهو من العواطف التي توحد الغايات بين الخطيب وجمهوره ، وتربطهم وإياهم برباط وثيق (٤) .

٢ - أما السامعون : فيجب الوقوف على ما لديهم من عواطف تهيأوا لها بسبب موقفهم الخاص . و « العواطف مصحوبة بالألم أو اللذة ، ويجعل تغيرها على تغير الناس في أحكامهم ، كالغضب والرحمة والخوف ، وكل الانفعالات من هذا النوع ، وكذلك ما يضادها من انفعالات (٥) . وتعريف أرسطو هذا ينطبق على الانفعالات الموقوتة . وهذه ليست في نفسها فضائل أو رذائل ، لأننا لا نستحق مدحاً ولا ذمّاً بسبب هذه المشاعر العابرة ، بل لما لنا من صفات ثابتة . وليست هذه الانفعالات اختيارية كالفضائل والرذائل ، بل تتأثر بعوامل خاصة (٦) .

ثم اخذ أرسطو يعدد هذه العواطف أو الانفعالات ، وقد نص على أنه يتبع في واحدة منها استيفاء ثلاث مسائل ، فإذا أخذنا الغضب - مثلاً - كان علينا (٧) : أن نعرف الاستعدادات النفسية التي تحصل المرء على الغضب ، أن نعد الذين نشعر عادة بالغضب نحوهم ، أن نعد الأشياء التي تثير عادة فينا هذا الشعور .

(١) الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصل الأول .

(٢) يتحدث أرسطو طويلاً عن الفطنة في Nicomachean Ethics, VI, 7, 1141 b.

(٣) الخطابة : الكتاب الأول فصل ٩ .

(٤) الخطابة ، الكتاب الثاني ، فصل ٤ .

(٥) الخطابة ، الكتاب الثاني ، ١٣٧٨ أ س ١٨ - ٢٢ .

(٦) أنظر : Aristotle : Nicomachean Ethics, II, 5 1105 b. 19 etsq.

وانظر كذلك مقدمة الترجمة الفرنسية السابقة ص ٢٥ .

(٧) الخطابة ، الكتاب الثاني الفصل الأول ١٣٧٨ أ س ٢٢ - ٢٦ .

ويجب أن نحيط بهذه المبادئ الثلاثة مجتمعة ، وإلا استحال علينا أن نثير الغضب في نفوس السامعين ، والأمـر كذلك في المواطن (١) الأخرى .

ولنضرب مثلاً بتناول أرسطو للخوف ، لأنه تحدث عنه في الشعر ، وفي الخطابة : « فالخوف ألم أو اضطراب ينتج عن تحليل شر يحدث في المستقبل ، يسبب خراباً أو أذى » . ولا يخاف المرء إلا الأخطار القريبة المتوقعة ، فلا يخاف ما هو بعيد . فكل امرئ يعرف أنه سيموت ، ولكنه لا يهتم بخطـر الموت ما دام بعيداً . فالأشياء التي تهدد بالضرر الكبير هي مثار للخوف . وكذلك علاماتها تثير الخوف ، لأنها تنذر بقرب الخوف منه .

والأشخاص الذين تخافهم هم من بغضبون علينا أو يحقدون إذا كانوا على سلطان يهيء لهم أن يضررونا ضرراً بليغاً . وكذلك الظالمون ، وكذلك يخاف المرء أن يكون تحت رحمة شخص آخر مهما يكن . « لأن أكثر الناس ليسوا خبيرين كما ينبغي ، بل هم جبناة في الخطر ، ويسيطر عليهم الطمع في النفع » ، ومن يقدرون على فعل المظالم يخوفون من الآخرين الذين يمكن أن يتعرضوا لهذه المظالم ، لأن الناس كثيراً ما يقرءون المظالم متى قدروا عليها . وكذلك المتنافسون على أمر ، يخاف بعضهم من بعض إذا لم يكن ميسوراً أن يفوزوا به على سواء ، لأن الصراع دائم بين هؤلاء ٠٠٠ ومن بين خصومنا لا ينبغي أن نهرب الغضوبين الصرحاء ، بقدر ما نهرب الهادئين المخادعين الذين يتظاهرون بالغضب ، لأننا لا نعرف متى يهجمون ، فتعودهم لنا دائماً لا ينقطع .

أما الحالات التي يشعر المرء فيها بالخوف ، فهي ما يكون فيها هدفاً يمكن أن ينال بالأذى . فلا يخش بالخوف من يعتمد أنه لا ينال ، كن تردفت عليهم النعم ، أو توافر لهم السلطان . كذلك لا يخاف من قاضي كل أنواع المخاوف ، كهؤلاء الذين يتهاون للصعود إلى المقصلة . « فالخوف يستنزح احتفاظ المرء في نفسه ببعض الأمـلى في النجاة مما يخاف ، والدليل على ذلك أن الخوف يبعث على المشورة ، ولا مشورة في ميثوس منه » .

وعلى الخطيب أن يستفيد من كل ذلك إذا أراد إثارة الخوف في نفوس سامعيه ، فيقول لهم : إنهم عرضة للعذاب ، لأن من هم أعظم منهم قد عذبوا ، وكذلك نظرناؤهم ، فأتاهم الأذى من حيث لم يحسبوا ، وبطريقة لم يتوقعوها (١) ثم يضيء أرسطو في دراسته للعواطف المختلفة ، وكيفية الانتفاع بها في الخطابة ، من رحمة وقسوة ، وجود ومعرفة للجميل ، ومن حسد وغيره (٢) (٣) ودرسته لها هنا تختلف عن دراسته لها في كتاب الأخلاق ، لأنه يدرسها هنا بوصفها حركات نفسية خاضعة للتغيير والتوجيه ، وأما في الأخلاق فيدرسها على أنها صفات ثابتة للموجود قابلة للتقويم في ذاتها . وكما يدرس أرسطو حالة السامعين من حيث ما يمكن أن يشار فيهم من عواطف على نحو ما شرحنا ، يدرسهم كذلك على حسب حالاتهم الأخرى ، من تفاوت في الأعمار بين شيوخ وشبان ، ومن تفاوت في الطبقة الاجتماعية ، والسلطة والثراء وصفوف الحفظ الأخرى (٤) وذلك هو الجانب النفسي الذاتي للخطابة ، أخذ أسسه عن أستاذه أفلاطون (٥) ، ولكنه زاد فيه ووفاء .

(ب) البراهين المنطقية الموضوعية :

ويفسح أرسطو لمعالجتها مجالاً أوسع من المجال الذي عالج فيه الأقسام الذاتية السابقة (٥) . وهنا تتجلى علاقة الخطابة بالمنطق . وفي المنطق تدور الحجج المختلفة حول الاستقراء ، ثم القياس الثلاثي . والخطابة يقوم فيها المثل *exemple* مقام

(١) راجع في هذا كله : الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصل الخامس . ومثل الخوف الرحمة فيها يثيرها من أشخاص وأشياء ، وفيما يورى لها من استعداد ؛ ولكن الأخطار بدل أن يهددها كما في الخوف ، تهدد نظرنا ومن تربطنا بهم صلة ليست جد قريبة ، وهم لا يستحقون مآزلهم ، فإذا كانت الصلة جد قريبة أثاروا المخاطر النازلة بهم الربع لا الخوف ، كما حصل لأمازيس ، فإنه لم يبك حين قتل العدو ، بله ولكنه بكى حين أتى إليه صديقه يستجده به ، أنظر المرجع السابق ، الفصل الثامن .

(٢) راجع فيها الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثاني ، الفصول من ١ - ١١ .

(٣) نفس المرجع ، الفصول من ١٢ - ١٧ .

(٤) كما ذكرنا من قبل ص ٣٣ من هذا الكتاب .

(٥) سبق أن أشرنا إلى أنه خص الأقسام الذاتية ، في الكتاب الثاني من الخطابة ، بالفصول من

١ - ١٧ ؛ هل حين شملت الأقسام المنطقية بقية الكتاب الثاني والكتاب الأول .

الاستقراء ، كما يعنى المضمرة (١) enthymème عن القياس الثلاثى المنطقى . وجميع الخطباء لا تخرج حججهم عن المثل والقياس المضمرة (٢) . وموضوع الحاجة فى الخطابة الأمور الممكنة التى لا يمكن أن تكون على غير ما هى عليه ، فتقبل حلين متعارضين أما الأمور التى يمكن أن تكون على غير ما هى عليه فى الحاضر أو فى الماضى أو فى المستقبل ، فليست موضوع مشاورة ، إذ النقاش لا جلى (٣) منه . وكل من المثل والقياس المضمرة ينزوع - بدوره - إلى أنواع نلم هنا الآن بأسسها :

١ - المثل :

وفيه يعتمد على إيراد حالات كثيرة مشابهة للحالة التى يراد الاستدلال عليها ، البرهنة على أنها نظيرتها ، ويسمى فى المنطق والاستقراء ويسمى فى الخطابة : المثل (٤) : ويجمل بالخطيب أن يفضل فى الخطابة الاستشارية ، إذ أننا نحكم على المستقبل ، أو نتوقع أن يكون على حسب ما نعرف من أمثلة فى الماضى . والقياس المضمرة أفضل من المثل فى الخطابة القضائية ، لأن البرهنة وبيان الأسباب فيها مطلوب لإلقاء الضوء على حوادث الماضى (٥) . والمثل نوعان : أحدهما ما يورد فيه الخطيب حقائق وقعت فى الماضى ، وهو المثل التاريخى ، والثانى يختاره الخطيب من نفسه ، وهذا التشبيهى : parabole - وإما أن نحكى فيه القصص على لسان الحيوان ، وهو ما يسمى : الخرافة أو القصة على لسان الحيوان Fable .

والمثل التاريخى : يمثل له أرسطو بقوله : « يجب أن نستعد للحرب ضد ملك

(١) القياس الثلاثى Syllogisme قياس مكون من ثلاثة أجزاء أو جمل ، الجملة الأولى تسمى المقدمة الكبرى ، والثانية الصغرى ، والثالثة تختص على نتيجة القياس . وهذه النتيجة صيغة ضرورية إذا سلمنا بالقيمتين . ومثال ذلك أن يقال : يستوجب شكرنا من يفسرنا بنسبه ، والله يفسرنا بالنعم ، فاقه يستحق شكرنا . والقياس المضمرة هو القياس الثلاثى يخلط صغراء ، فهو يتكون من جزأين : مقدمة ونتيجة ، كأن نقول : من يفسرنا بنسبه يستحق شكرنا ، فاقه يستحق شكرنا . والإستقراء Induction قياس يتوصل فيه بتعمد الأجزاء أو الأفراد إلى نتيجة عامة ، وذلك بالانتقال من الخاص إلى العام أو من الأثر إلى المؤثر ، أو من النتيجة إلى السبب . أنظر :

Aristote : Topiques 1,100 a, 25, 105 a 13.

(٢) أرسطو : الخطابة ١٣٥٦ ب ، س ١ - ١٥ .

(٣) نفس المرجع ١٣٥٧ أ س ١ - ٦ .

(٤) الخطابة ، الكتاب الأول ١٣٥٦ ب س ٣١٣ - ٦٨ .

(٥) نفس المرجع ١٣٦٨ أ س ٢٦ - ٣٣ .

الفرس ، وألا نتركه يخضع مصر لسلطانه ، إذ أن داريوس لم يعبر إلى أوروبا قبل أن يأخذ مصر ، وعندما أخذها عبر منها إلى أوروبا . وكذلك كزرركس Xerxes من بعده ، لم يشرع في هجومنا قبل أن يفتح مصر ، وحين تم له النصر عليها مضى قلما إلى أوروبا . فلماذا احتل ملك الفرس . الحالى مصر ، فإنه سيجاز كذلك إلى أوروبا . فيجب إذن ألا نتركه يفعل(١) .

والمثل التشبيهي : يكثر في محاورات سقراط ، ومنها : « لا يصح الاقتراع في اختيار القضاة ، لأننا نكون كمن يختارون المبارزين في النزاع اقتراعاً ، لا على حسب ما فيهم من قوة طبيعية للمجادلة في الصراع ، بل على حسب ما صادفهم من حظ ، أو نكون كمن يختارون الربان الذي يقود السفينة اقتراعاً ، كأنما ينبغي ألا نختار من يعرف القيادة ، بل من تسوقه الصدفة(٢) » .

ثم المثل الخرافي على لسان الحيوان ، وقد كان هذا النوع ذا قيمة كبيرة لدى اليونان . وكثيراً ما كان يلجأ إليه الخطيب في المرافعات القضائية(٣) . ويسوق أرسطو لهذا النوع مثالا ما قاله ستيسيكورس(٤) Stesichorus لمواطنيه في صقلية ، حينما اختاروا فلاريس(٥) Phalaris حاكماً عليهم ، وكان طاغية ، إذ حكى لهم قصة حصان كان يعيش وحده في مرج من المروج . فدهمه غزال أخذ يتلف مرعاه الخصب ، فأراد الحصان أن ينتقم من الغزال ، فطلب من رجل أن يساعده في الانتقام منه ، فقال الرجل : إنه يستطيع ذلك على شرط أن يقبل الحصان أن يلجم ، وأن يترك الرجل يمتطي صهوته ، وتم الاتفاق بينهما ، فصعد الرجل صهوة الحصان . وكان ثمن انتقامه من الغزال أن أصبح عبداً للإنسان . ثم يقول

(١) يحتمل أن يكون هذا المثل مقصوداً به ملك الفرس المسمى أرتا كسر كس الثالث Artaxerxes III وقد أعد حملة ضد مصر ما بين أعوام ٣٥٤ - ٣٥١ ق.م. قد نجحت في الاستيلاء عليها ، أنظر تعليقات M. Dufour على الترجمة الفرنسية ج ٢ ص ١٠٤ .

(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثاني ، فصل ٢٠ ، ١٣٩٢ أ ص ٢٨ - ١٣٩٣ ب ص ٧ .

(٣) راسع خطابة أرسطو ، الكتاب الثاني ١٣٩٣ ب ص ٨ وما يليه .

(٤) شاعر غنائي يوناني (٦٤٠ - ٥٥٥ ق.م) عاش في مدينة Himera صقلية .

(٥) كان فلاريس حاكماً مستبداً في صقلية ، في النصف الأول من القرن السادس قبل الميلاد . قيل إنه كان يشوى ضحاياه في ثور من النحاس اخترعه أحد مواطنيه ، فكان هذا المواطن أول من شوى

في الألعاب الأولمبية ، ومن العيب أن نضيف إلى ذلك : أن الفائز في الألعاب الأولمبية
يمنح تاجاً ، لأن الحقيقة معروفة لكل الناس (١) .

والقياس المضمر نوعان : نوع يستخدم في الاستدلال ، وآخر في التنفيذ ولكل
منهما مواضع حجج عامة نذكر منها هنا ما يمكن أن يفيد الكاتب والخطيب . فاهم
مواضع الحجج في القياس المضمر الاستدلالي هي :

١ - التضاد (٢) : وفيه تؤخذ الحجة بواسطة التضاد بين الأشياء ، كالسلم
والحرب ، والنفع والضرر ، والحق والباطل .. وذلك مثل : « إذا كانت الحرب
سبب الشرور الحاضرة فيالسلم يجب إصلاحها » ، ومثل : « إذا لم يكن من العدل
أن نندفع إلى الغضب على من جلبوا لنا الضرر على الرغم منهم ، فلن من ساق إلينا
نفعاً وهو مكره لا يستحق منا أى شكران » ، ومثل : « ما دامت الأكاذيب تصادف
لدى الناس أذنأ صاغية ، فكن على ثقة كذلك من نقيض هذا الأمر : وهو أن كثيراً
من الحقائق لا تلقى منهم تصديقاً » .

٢ - علاقة الأقل بالأكثر : فإذا لم يكن إثبات شيء لشيء آخر هو معه أكثر
احتمالاً ، فإنه لا يمكن إثباته لشيء ثالث هو معه أقل احتمالاً . كأن يقال : إذا
كان الأنبياء لا يعلمون الغيب ولا يملكون لأنفسهم نفعاً ولا ضراً ، فغيرهم من
المؤمنين لا يعملون ولا يملكون (٣) . ويندرج في هذا الوجه ما إذا تحقق الأقل
احتمالاً ، فإنه يتحقق من باب أولى الأكثر احتمالاً . كأن يقول : إن فلانا يؤذى
جيرانه ، لأنه يؤذى والديه . ومن هذا الوجه أيضاً استخراج الحجة لا علاقة الأقل
بالأكثر أو الأكثر بالأقل ، بل من علاقة المساوى بالمساوى له . مثل : « إذا لم يكن
من المستطاع توجيه اللوم إلى هكتور على قتله باتروكلوس ، فكيف يلام ألكسندروس
على قتله أخيلئوس (٤) ؟ » .

(١) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول : ١٣٥٧٧ أ ، ص ١٨ - ٢٢ .

(٢) يعرفه أرسطو بأنه البحث عن ضد الموضوع في جملة ، وهل يثبت له محول يضاد المحول في الجملة
الأخرى ، أنظر الكتاب الثاني من الخطابة ، أول فصل ٢٣ .

(٣) آثرنا أن نسوق هذا المثل ، وهو قريب من المثال الذي ساقه أرسطو في أن الآلة ليس علمهم
كاملاً ، ومن باب أول الناس . أنظر : الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثاني ١٣٩٧ ب ١٤ - ١٦ .

(٤) لفهم هذا المثل راجع تلخيصنا للإلياذة ص ٩٠ هامش رقم ١ من هذا الكتاب ، ومن يرد المزيد
من الأمثلة فليرجع إلى الخطابة لأرسطو ١٣٨٦ ب .

٣- المحاجة بالزمن : وهي المأخوذة من اعتبارات الزمن في الماضي والحاضر ، كما في إجابة إفيكراتس (١) على اعتراض بارموديوس على إقامة تمثال له : « لو أني طلبت إليك التمثال قبل أن أقوم بهذه الأعمال ، جزاء لي عليها ، لكنك قد لبيت لي ظلي . أو ترفضه الآن بعد أن بلوت هذا البلاء ؟ لا تعد بالجزاء على خدمتك قبل القيام بها ، لتخلف الوعد بعد أن تؤدي لك الخدمة (٢) » .

٤- تعريف الكلمات : لاستنتاج الحجة من هذا التعريف . كأن نقول : ما هو « ما فوق الطبيعة ؟ » هو الله ، أو عمل من أعمال الله . وإنما أمرىء اعتقد في وجود عمل من أعمال الله لا يمكنه ألا يعتقد في وجود الله . وكقول سقراط حين رفض أن يذهب إلى بلاط المقتولى أركلاوس Orchelaus « إنما العار ألا تستطيع أن تجازى الإحسان بالإحسان ، كما لا تستطيع أن تردد الإساءة بالإساءة (٣) » .

تقسيم الشيء إلى أجزاء : لاستخراج الحجة من هذا التقسيم ، مثلاً : « إنما يرتكب الإنسان الخطأ لثلاثة أسباب : (الأول كذا والثاني كذا والثالث كذا)

(١) Iphicrates قائد أثين هزم الأسبرطيين عام ٣٩٠ ق.م . وإيجاهه هذه مشهورة في الأدب اليوناني ، ويذكرها أرسطو في الخطائى غير موضع .
(٢) أرسطو : الخطابة ، ١٩٤٧ ب ٢٣ - ٢٨ .

(٣) نفس المرجع ١٣٩٨ ١٦١ - ١٨ ونسوق مثلاً آخر لهذا الوجه من وجوه الحجج ما قاله شيشرون Cicero ثروماني حين أراد أن يبرهن على أن رياسة الدولة ليست في هذه الظاهرة الكاذبة ، لكنها تكليف وعصب ، فعرف الرياسة : « أتظنون رياسة الدولة تنحصر في هذا المظهر من الحراس هاكى السلاح ، وفي ثياب الرياسة البيضاء الأرجوانية ؟ كلا . . . إنما الرياسة همة وحكمة ، وأمانة ووصانة ، وبقية وعناية ، ودقة في أداء الواجبات كلها قدر الإمكان ، وسر دائب على رعاية مصالح الجمهور » راجع :

Villiers — Moriane : Nouveau Cours de Rhétorique, P. 22

ومثال آخر ما قاله شوق بين أن الخلد مطلب صبر المثال ، ولا ينظر به إلا ذوو الهمم الكبار ، فعرف الخلد .

وليس الخلد مرتبة تلقى	وتوعد من فناء الجاهلينا
ولكن متى هم كبار	إذا ذهب مصداقها يقينا
وسر البقية حين يسرى	فينتظم الصنائع والفنوننا
وأثار الرجال إذا تناعت	إلى التصارع غير الحاكينا
وأغنى من فم الدنيا ثناء	وتركك في مسامها طيننا

أنظر الشوقيات ج ١ ص ٣٣٦ .

والسبيان الأولان لا محل للسؤال عنهما في موضوعنا ، وأما الثالث فلا يفكر فيه من أنهمونا أنفسهم » ، هكذا يتكلم من يدافع عن نفسه فيما أهم به (١) .

٦- الموازنة بين نتيجة أمرين متعارضين : للاحتجاج بها تشجيعاً على فعل أمر ، أو تثبيطاً عن فعله ، كذلك التي نصحت ولدها ألا يتحدث أمام الناس ، فقالت له : « إذا دافعت عن الحق غضب عليك الناس ، وإذا دافعت عن الباطل غضبت عليك الآلهة (٢) » .

(١) الخطابة لأرسطو ١٣٩٨ أ من ٢١ - ٣٣ ؛ كثيراً ما يلجأ الشعراء إلى هذا التقسيم لبرهنة على صحتها ، شأنهم في هذا شأن الخطباء ، ولكنهم دونهم استحباب واستقراء . إنما يلجأ الشعراء إلى هذا التقسيم في مواطن الحجج على قضاياهم العامة ، إذ أن هذا التقسيم طريق خصب للافتتاح . وكثيراً ما يلجأ إليه أبو العلاء . مثلاً :

وقد نشئت عن أصحاب دين	لم خلق وليس لهم ربه
فأنيت البهائم ، لا عقول	تقيم لها الدليل ، ولا عيال
وإعوان الفطاة في احتيال	كانهم لقوم أنبياء
فأما هؤلاء فأهل مكر	وأما الآخرون فأغبياء
فإن كان اتقى يلها وحيا	فأخبار المذلة أتقياء

فأبو العلاء يقول إنه لا يشر على أصحاب دين على خلق يعتقد به ، لأن من صادفهم من الناس إما متدينون ، ولكنهم أغبياء لا عقول عندهم . فهم يرددون الأقوال غير واعين ، فتقوم لا يعتقد بها إذا عدنا الخير الساتمة أتقياء . وأما الآخرون فهم على نطقة ، لكنهم ماكرون مرادون لا خلق لهم : (أنظر لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء أحمد بن سليمان المصري التنوخي ، طبعة القاهرة ١٩١٥ ، ص ٣٧) . وكذلك يقول أبو العلاء :

عفت الخليفة ، والنصارى ما احدثت ويهود حارث ، والمجوس مضللة
إنسان أهل الأرض : ذو عقل بلا دين ؛ وآخر دين لا عقل له
(نفس المرجع ص ١٧٥) وإنما قصد أرسطو إلى بيان الحجة بالتقسيم .

أما قدماه في كتاب : « نقد الشعر » فقد ذكر صحة التقسيم لذاته ، لا لإقامة حجة ، فاستحسن من الشاعر تاسع من الشاعر أن يضع أفعالاً فيمتونها ، ولا ينادر قسماً منها ومثل له بقول الشاعر :
فقال فريق القوم لا ، وفريقهم نعم ، وفريق قال . ويعجبك ، لا أدري
فليس في أفعال الإجابة من مطلوب إذا سل عنه غير هذه الأقسام ؛ ومثال ذلك أيضاً قول الشاعر يصف صلابة سائبك الحمار وشدة وطئه على الأرض :

تم وقمت أرسافه مطبقة على حجر يرفقش أو يتدحج
لأن الذي تقع عليه السائبك إما أن يترقق ويلعب وإما أن يتحرج . (أنظر قدامة : نقد الشعر ، طبعة القاهرة ١٩٣٤ ص ٧٨ - ٧٩) .

(٢) أرسطو : الخطابة : ١٣٩٩ أ من ١٩ - ٢٤ - وقارنه بما قاله الأحنف بن قيس لما وى في أمر البية : « أمانك أن صدقت ، وأخاف الله إن كذبتك » ، أنظر : البيان والبيان ، طبعة السندوني ج ١ ص ١٨١ .

٧- العلاقة بين النتيجة والمقدمات : فإذا كانت النتيجة واحدة في كلا الأمرين ، كانت المقدماتان هما نفس القيمة . مثلاً : كان إكزينوفانس Xenophanes يقول : « إن من يزعمون أن الآلهة تولد ، هم في الكفر كمن يزعمون أن الآلهة تموت ، إذ في كلا الأمرين تنفى الآلهة على مر الزمن » .

٨- وكذلك إذا بين الخطيب أن الغاية المحتملة لشيء ما أو لعمل ما ، هي الغاية الواقعية منه ، ، مثلاً : « قد يمنح الله النعم ، لا للإكرام بها على المنعم عليه ، ولكن لينزل بها على المنعم عليه أفدح البلاء » .

٩- وقد يعتمد الخطيب في حجته على السبب : فإذا تحقق تحقق الأثر ، وإذا انتفى انتفى الأمر كذلك . وهذا دافع ليوداماس Leodamas عن نفسه حين اتهم بأن اسمه كان محفوراً في قائمة الخارجين على الشعب ، وأنه محام في عهد الطغاة الثلاثين الذين فرضتهم إسبرطة على أثينا ، فقال ليوداماس : إن هذا محال ، لأن هؤلاء الطغاة كانوا يشقون فيه أكثر لو ظل اسمه محفوراً يشهد لهم على أنه ضد الشعب (١) .

وهكذا ربط أرسطو بين الحجج البلاغية والمنطق ، على نحو يعين الكاتب والخطيب معاً على إجادة الحاجة ، وعلى حسن التفكير . ولم يتخذ أرسطو المنطق أداة لتعقيد الدراسات البلاغية ، ومناقشة التعريفات ومصطلحاتها ، كما فعل المتأخرون ممن أقحموا المنطق في البلاغة على نحو أفسد البلاغة ، وعقد مسائلها ، ولم يحمل إليها جديداً ، لا في الفكر ، ولا في الأسلوب . وكما شرح أرسطو موضع الحجج بالقياس المضمر على نحو ما قلنا ، شرح كذلك مواضع تنفيذ هذه الحجج ، وحسبنا هنا أن نذكر كيف يفند الخطيب حجج خصمه فيما يتعلق بالقياس المضمر . وذلك بتأليف أقيسة أخرى مقابلة لأقيسة الخصم . وتتضمن الاعتراضات التي تفسد على الخصم الأقيسة التي أتى بها . وهذه الاعتراضات تستخرج من القياس موضع المناقشة بين

(١) قد رأينا أن نقصر على مواطن الحجج هذه ، لأنها في رأينا أهمها ، ومن أراد مزيداً فعليه الرجوع إلى الفصل الثالث والعشرين من الكتاب الثاني من الخطابة ، وعددها فيه ثمانية وعشرين . وشرح كيف استُخذ كبار الكتاب من مقولات المنطق في تمييزاتهم وإدراكاتهم وحججاتهم في الشعر والقصص في كتابنا : علم الأسلوب أو البلاغة الحديثة .

الخطيب وخصمه ، أو من قياس آخر مساو له ، أو مضاد له ، أو من أحكام سابقة معترف بها . فوسائل التنفيذ على هذا النحو أربعة .

١ - فقد يستخرج الخطيب قياسه من نتيجة القياس الذى يثبت خصمه ، ليدحض به حجته ، فمثلا : إذا قال الخصم إن الحب صفة محمودة ، فللخطيب أن يعارضه بأن الحب غير محمود ، إذ أنه حاجة ، وكل حاجة نقيصة ، أو بأن يقول : لو لم يكن هناك حب وضيع وآخر رفيع ، لما وجد مجال للحديث عن حب كونوس (١) Caunos

٢ - وقد يستخرج الاعتراض من ضد القياس الذى يأتي به الخصم . فإذا قال الخصم : « إن الرجل الفاضل يفعل الخير لجميع أصدقائه » ، كان الاعتراض هو : لكن الشرير لا يفعل الشر لكل أصدقائه .

٣ - أو يستخرج من قياس شبيه بقياس الخصم . فإذا كان قياسه هو : « الحقد دائما دأب من عانى الشقاء » ، كان الاعتراض هو : « ولكن من عاشوا في النعيم ليس الحب من دأبهم في كل الحالات » .

٤ - وكذلك إذا اعترض على الخصم بأقوال من يعتبرون حجة من المشهورين في الماضين . فإذا كان القياس هو : « يجب ألا يعاقب السكارى على ما يفعلون ، لأنهم يفعلونه عن جهل » ، أمكن تفنيد ذلك بأن نقول : « لو كان الأمر كذلك لما كان بناكوس Pitacus (أحد حكماء اليونان السبعة) على صواب ، لأن قانونه أوجب عقوبات شديدة على ما يرتكب في حالة السكر (٢) » .

هذا ، وتعد الحكم بمثابة القياس المضمر ، لأنها قول موجز موضوعه ما يمكن تجنبه أو فعله من الأمور العامة . وإذا كان موضوع القياس المضمر في الخطابة هو تلك الأمور ، كانت نتيجة القياس المضمر لها طابع الحكمة ، وكانت في قوة

(١) أحب بيليس أمها كونوس سبا غير مشروع ، فحجر أخوها البلاد لتلا يستلم إل أغرامها الوضيمة ، أنظر : أرسطو : الخطابة ١٤٠٢ أ ، ص ٢٧ وما يليه . وراجع تعليقات ص ١٢١ من الكتاب الثاني من الترجمة الفرنسية المشار إليها سابقا ، وكذا تعليقات ص ١٤٠٢ ب من الترجمة الإنجليزية التي سبقت الإشارة إليها .

(٢) راجع في كل هذا الكتاب الثاني من الخطابة ، الفصل الخامس والشرين .

القياس المضمّر . وإذا أضيف إلى الحكمة تعليل لها ، كانت قياساً مضمراً . مثلاً :
« ليس هناك من إنسان حر » حكمة ، فإذا قلنا : « لأنه إما عبد للمال ، أو عبد لأطماعه »
كانت الجملتان قياساً مضمراً (١) .

تلك اللمامة بأهم ما ذكره أرسطو خاصةً بالمحاجة وطرقها في الخطابة . وقد عالج
فيها الأفكار ووسائل خلقها .

وهذه الوسائل في حملها مفيدة للخطيب والكاتب معاً . وقد بقيت أمامنا مسألة
الصياغة ، صياغة الأفكار في الجمل والعبارات . وتشمل هذه الصياغة كذلك تنظيم
أجزاء الخطاب . وقد عالج أرسطو فيها مسائل عامة تنطبق ، في كثير من الحالات ،
على الشعر والنثر معاً . وقد خصّ أرسطو بها الكاتب الثالث من الخطابة ، وإن يكن
قد أشار إلى مسائل منها في بعض فصول كتابه : « فن الشعر » . وهذه المواضع من
أرسطو هي التي أثرت أبلغ الأثر في النقد العربي القديم ، وفي خلق علوم البلاغة
العربية كما ورثناها عن أسلافنا . وسنرى كيف نُظِر إليها أرسطو ، ليتضح لنا بعد
ذلك مواطن التشابه والخلاف بين منهج أرسطو ومن قلّدوه .

(١) نفس المرجع . الكتاب الثاني من الخطابة ، فصل ٢١ ، ومن أراد المزيد فعليه بالرجوع إلى
الأصل .

الفصل الرابع

الأسلوب وأجزاء القول

يرد الأسلوب في كلام أرسطو عاماً شاملاً للشعر والفنون جميعاً ، كما سبق في شرحنا لمعنى (١) المحاكاة وصلة الشعر بالفنون ، وأساليب تلك الفنون . وهو بهذا المعنى متصل بنظرية المحاكاة كما تحدثنا عنها في الفصل الثاني من هذا الباب . وسنرى فيما بعد أثر هذا الفهم في النقد العربي عندما نتحدث في صدى نظرية المحاكاة عند العرب :

ولكن الذى يهمنى فى هذا الفصل هو الأسلوب بمعنى آخر ، يرد بخاصة فى كتاب الخطابة لأرسطو ، وهو التعبير ووسائل الصياغة . ويظل الأسلوب فى كل معانيه غايته الإقناع عند أرسطو . إما بالمحاكاة الفنية فى الشعر المسرحى والملحمى ، وهى المحاكاة التى تقوم فى مجال الفن بوظيفة الإقناع بالأقيسة فى المنطق ، وإما بالإقناع بالتعبير مباشرة فى الخطابة وما يلتحق بها مما لا يحاكيه فنية فيه . وفى هذه الحالة الأخيرة يوصى أرسطو أن يلجأ الكاتب بخاصة إلى تعبيرات تتجاوز مجرد التعبير البسيط عن الحقيقة ، وذلك بأن يعبروا بالمجازات الحسنة الصياغة ، لأن الكاتب ليست لديهم وسائل المحاكاة التصويرية المقصورة عند أرسطو على الشعر الموضوعى ، شعر المسرحيات والملاحم ، ويستلزم التعليل السابق أن يكون شأن الشعراء الغنائيين شأن الكتاب والخطباء . عند أرسطو ، لأنهم لا تتوافر فى أعمالهم المحاكاة التى عنها أرسطو . يقول أرسطو فى ذلك ، « والمجاز ذو قيمة فى الشعر والنثر ، ولكن الكتاب أحوج إليه من الشعراء [يقصد الشعراء الموضوعيين فى المسرحيات والملحمة كما بان فى مفهوم الشعر عند أرسطو] ، لأن مواردهم الأخرى فى الأسلوب أنضب من موارد الشعراء (٢) » .

وعلى الرغم من أن أرسطو ينص فى حديثه فى النفس أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عون من الخيال ، فإنه مع ذلك يعيب الخيال من حيث هو

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٣ - ٤٥ .

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٥ أ ص ٤ - ٦ .

بدون وصاية العقل عليه . ويخلط بينه وبين الوهم (١) . وتظل الحلل اللفظية في الأسلوب لديه غايتها أن يصل المرء إلى الحقيقة والإقناع وحديث أرسطو في الأسلوب هنا يكاد يندرج كله فيما يسمونه الآن : علم التراكيب .

ولكن أرسطو يتميز بأنه يحتم أمراً آخر : هو أنه لا يصح أن تفهم الجزئيات إلا في ضوء البنية العامة للعمل الأدبي ، وفيها تتحقق مراعاة أجزاء الكلام وترتيبها .

يقول أرسطو : « يراعى المرء في قوله ثلاثة أشياء : أولها وسائل الإقناع ، وثانيها الأسلوب أو اللغة التي يستعملها ، وثالثها ترتيب أجزاء القول (٢) » . وسبق أن رأينا كيف يستخدم أرسطو وسائل الإقناع في الأقيسة كأنها من وجوه البلاغة في الفصل السابق . وعلينا الآن أن نشرح ما يخص الأمرين الباقيين ، وهما الأسلوب معنى الصياغة والتعبير ، ثم ما يستلزمه صدق أثره من ترتيب أجزاء الكلام :

(١)

الأسلوب

ووظيفة الإقناع . ويضيق أرسطو ذرعاً بطبيعة الناس ، وخاصة سوادهم ، أنهم لا يكتفون بالتعبير عن الحقيقة مجردة : « حقاً لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب ، ونرعى الأمانة من حيث هي ، لما كانت بنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته ، ولما كان علينا ألا نعتد في الدفاع عن رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة ، ولكن كثيراً ممن يصغون إلى براهيننا يتأرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم . فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحججة (٣) » .

« وإذن لا يكفي أن يعرف المرء ما ينبغي أن يقال ، بل يجب أن يقوله كما ينبغي (٤) » ، على أن الصفوة تتأثر كذلك بالحجج والأسلوب معاً . فالطريقة التي

(١) Aristote : De Anima, 111 8,432 — وقد تأثر بهذه النظرة الكلاسيكيون ونقاد العرب ، كما شروح في أثر نظرية أرسطو في الهاكاة والصور عند العرب بعد ، ولم تطور هذه النظرة إلا منذ الرومانتيكيين ، فاستقر معنى الخيال الحديث .

(٢) أول الكتاب الثالث من الخطابة لأرسطو .

(٣) أرسطو : الخطابة الكتاب الثالث ١٤٠٤ أ س ١ — ٩ .

(٤) المرجع السابق ١٤٠٣ ب س ١٥ — ١٦ .

بها يقال أمر من الأمور تؤثر على كل حال في طريقة فهمه ولكن ليس للأسلوب تلك الأهمية الكبرى في جلاء الحقائق ، بل إنه يأتي بعد طرق المحاجة . فهو لا يعدوان يكون شيئاً كالياً يتعلق بالخيال ، غايته اجتذاب السامعين . زولا يلجأ إليه من يلقي الحقائق خالصة ، كمن يعلم الهندسة مثلاً (١) .

ويفيض أرسطو في أسلوب الخطابة ، ولكن كثيراً مما قاله ينطبق على الخطابة والشعر معاً . ولهذا كثيراً ما يستشهد من الشعر على ما يقول فيها ، على أن أنواع المجاز قد ذكرها أرسطو في كتابه : « فن الشعر » ، ولكنه أطال فيها في الخطابة ، وهو يحيل في كل منهما على الآخر ، وللأسلوب صفات عامة يجب أن تتوافر له ، شعراً كان أم نثراً ، وهناك خصائص أخرى تفرق ما بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر ، ثم إن من الأسلوب ما هو حقيقة وما هو مجاز . ومردهما إلى قدرة الكاتب أو الشاعر على الابتكار في الأسلوب وسنعرض ما قاله أرسطو بهذه الأمور الثلاثة على التوالي :

١ - خصائص الأسلوب العامة : هي الصحة والوضوح والدقة .

وصحة الأسلوب (٢) أساس جودة الكلام . وتستلزم هذه الصحة أموراً ، منها صحة استعمال الكلمات التي تربط الكلام بعضه ببعض : ومن هذه الكلمات متعلقات الفعل والإسم ، بما تشتمل عليه أحياناً من حروف تدخل على الأسماء . فلا يصح أن يدخل فيها تقديم أو تأخير أو فصل بينها وبين معلقاتها بحيث يضطرب المعنى (٣) . ويمثل أرسطو لذلك بجملة للفيلسوف هيراكليتس Herclitus : « على الرغم من أن هذه الحقيقة على الدوام ، الناس لا يمتثلون فيها (٤) » . فلا يدري

(١) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٤ أ ، س ٩ - ١٢ ، ويصل بالأسلوب فن الإنشاء ، وهو ذو أهمية في المسرحيات والخطابة ، ولكن أرسطو يده ثانوي فيها أيضاً ، إذ أن أرسطو يني ، قبل كل شيء ، بما يصلح الأسلوب قيمته الثابتة ، سواء نطق به أم يلقى مقروءاً فقط .

(٢) أنظر : الخطابة . الكتاب الثالث ١٤٠٧ أ س ١٩ - ٢٤ ، ونسريف أدوات الربط أنظر : كتاب فن الشعر ١٤٥٧ أ س ١ - ١٠ .

(٣) نفس المرجع ١٤٠٧ ب ، س ١٥ - ١٦ ، وهذا هو ما يسمى في البلاغة العربية : « التعميد القضي » ، وهو يؤدي إلى خلل في اللغة ، منشؤه عدم صحة التركيب لنوياً ونحوياً وقد تحدثت عنه جميع كتب البلاغة العربية منذ استقرت علماً . فإثره بكلمة عبد القاهر في دلائل الإعجاز ص ٦٤ : « ليس النظم (نظم الكلام) إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو » .

(٤) الخطابة لأرسطو ١٤٠٧ ب ، س أ وما يليه .

يم يتعلق « على اللوام » : بألحقيقة أم بالفعل بعدها ؟ وما تستلزمه صحة الكلام أن تسمى الأشياء بأسمائها . ويقصد أرسطو بذلك إلى أنه لا ينبغي أن يأتي المتكلم بكلام عام يحمل وجوهاً كثيرة ، فلا تتم به الفائدة ، إلا إذا قصد المتكلم إلى الغموض ، كما في بعض تنبؤات الكهنة ، أو في الألفاظ (١) ، و « اللغز أن تتركب ألفاظاً لا يتفق بعضها مع بعض ، وتؤدي معنى صحيحاً . وهذا لا يتأتى بتأليف ألفاظ ذات معانٍ حقيقية ، بل يتأتى باستعمال المجازات ، مثل : رأيت من يلصق بالنار النحاس بالرجل . وهو لغز يقصد به من يستعمل المحجمة Ventouse المصنوعة من النحاس . ثم لا بد كذلك من مراعاة قواعد اللغة الأخرى في الألفاظ : مؤنثها ومذكرها ومفردهما ومثناهما وجمعها ..

(٢) وضوح الأسلوب شرط لجودته : لأن الكلام الذي يعجز عن أداء معناه في وضوح ، يفوت الغرض منه (٢) . واللغة تكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة ، لكنها حينئذ تكون مبتذلة ، وتكون واضحة نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استعملت ألفاظاً غير مألوقة في الاستعمال الدارج^٢ ، كالكلمات الغريبة ، أي غير المبتذلة ، وكالمجاز والالفاظ المركبة ، ولكن يجب القصد في استعمال هذه الكلمات غير المبتذلة في المجازات . فالإفراط في استخدام الكلمات الغريبة ، وفي استخدام المجازات ، ينتج (٣) أثراً هزلياً . واستعمال الكلمات الغامضة — لأنها مشتركة بين معان كثيرة — وسيلة يلجأ إليها السوفسطائيون لتضليل سامعيهم .

واستعمال الكلمات الغريبة والأسماء المركبة والصفات المبالغ فيها أليق بمقام الانفعال ، فيقال عن خطيئة في حال الغضب إنها بالغة عنان السماء ، أو جسيمة . ولهذا كانت هذه الكلمات أكثر لياقة بالشعر منها بالخطابة . وينبغي استعمالها لتوكيد الانفعال أو للسخرية (٤)

(٣) دقة الأسلوب : هي أن يتجنب فيه ما لا يمرر له من ابتذال أو ممو . ولغة الشعر يجب أن تكون بريئة من كل ابتذال ، وعلى الشاعر أن يعتمد إلى الألفاظ غير

(١) أرسطو فن الشعر فصل ٢٢ ، ١٤٥٨ أ ، من ٢٧ — ٣٠ .

(٢) أرسطو : الخطابة ١٤٠٤ ب من ٢ — ٣ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٨ ب — ١٤٥٩ أ وكذا فصل ٢١ من فن الشعر .

(٤) الخطابة لأرسطو ١٤٠٨ ب .

الشائعة ، لأنه في مقام إثارة الانفعالات : وبهذه الألفاظ يجذب أنظار سامعيه ، ثم لأنه يصف عادة مواقف وأشخاصاً فوق ما ألف الناس ، لأن الشعر يصف حياة الأبطال في الملاحم ، ويحاكي ما يثير الرحمة والخوف في المأساة ، وفي كل هذا إثارة لمشاعر ليست مما تجرى به العادة .

على أن الأمر ، بعد ، يتعلق بالمواقف في الشعر ، ولا يصح أن يؤخذ على إطلاقه . فبعض مواقف الشعر لا يلائمه إلا اللغة العادية . فلا يصح للشاعر أن يضع لغة سامية على لسان رقيق ، أو في صغير ، وفي موضوع مبتذل . ففي مثل هذه المواضيع يجب أن يهبط الشاعر بأسلوبه الشعري ، ولكن في أغلب الأحيان يجب أن يسمو به (١) . ويحسن أن يتميز الأسلوب عن اللغة الدارجة بألفاظ وصفات ترفع من شأنه ، على شرط أن يراعى القصد ، والمعنى المراد به ، وإلا جاءت العبارة غثة متكلفة ، بدلا من أن تكون نيرة مختارة ، وذلك مثل عبارات أليسدامااس i damas المتكلفة . فإنه - بدلا من أن يقول عن شخص إنه يجرى - يقول : « دفعه قلبه إلى أن يطير بقدميه » . ويسمى الحزن مثلا : « عبوس القلق القلبي » . ويقول كذلك : « ستره بورق أشجار الغابة » . بدل أن يقول ستره بالورق . ويقول : « ستر عرى جسده » بدل : ستر جسمه . وفي هذه الصفات والتركيبات تظهر الغثاثة ، والعدم الدقة والذوق . ويتجلى الغموض (٢) .

فعلى الكاتب ، إذن ، أن يجعل فنه مستورا ، بحيث يشعر المرء أنه يتكلم عن طبيعة لا عن تكلف . والكلام الطبيعي فيه مقنع ، والمضطنع لا إقناع من ورائه ، بل إنه يثير شبهات السامعين ، لأنهم يظنون أن وراء هذا التصنع خدعة ، وذلك كما في أصوات الممثلين على المسرح ، فأبرعهم من بدأ صوته طبيعياً يمثل حقيقة الشخص الذي يتحدث عادة ، وكلما بعد الممثل عن طبيعة صوته ، كان أبعد من الفن . فن المستطاع - إذن - أن يسلك الكاتب منهج البارعين في الفن ، فقبلو لغته عادية مألوقة لا تكلف فيها (٣) .

(١) لا يصح أن يفتب عن الأذهان أن أرسطو ، حين يتحدث عن الشعر ، إنما يقصد الشعر المرغم في مثل الملحمة والمسرح لا الشعر الثنائي ، راجع ص ٤٢ - ٤٦ من هذا الكتاب ، وراجع الخطابة لأرسطو ١٤٠٤ ب ، ص ١٥ وما يليه ، وكذا فن الشعر لأرسطو أول فصل ٢٢ .
(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ١٤٠٦ أ ، ص ١٤ - ٣٦ .
(٣) نفس المرجع ١٤٠٤ ب . ص ٢٩ ٢٠ .

وموجز القول أن اللغة دقيقة إذا دلت على الانفعال والخلق المراد ، وإذا وافقت موضوعها . وموافقتها للموضوع معناه أنها لا تكون مبتذلة في الموضوعات السامية ، ولا سامية في الموضوعات المبتذلة ، وألا تضاف إليها صفات تخرجها إلى التكلف والصنعة . ولكي تدل اللغة على الانفعال يجب أن تستخدم لغة الغضب في الإهانة ، ولهجة الضجر والرصانة عند الحديث عن العمق أو الفجور ، ولغة الحماسة عند الحديث عن المجد ، ولغة الخشوع في التقوى ، وهكذا في الحالات الأخرى . وهذه القدرة اللغوية مما يحمل الناس على الاعتقاد فيما يقول المتكلم ، لاستنتاجهم من لهجته أن ما يقوله حق ، حتى لو كان غير صادق في الواقع ونفس الأمر ، هذا إلى أن المتكلم بلهجة انفعالية ينجح في إثارة شعور سامعيه ، ولو كانت حجته فارغة ، ولهذا يلجأ بعض الخطباء إلى أن يغمز سامعيه بصوته الجمهوري دون أن تحوى عباراته شيئاً ذا بال (١) وإذا استعمل المتكلم العبارات الملائمة لموقفه وطريقته (من ربي أو مدني ، ومن شاب أو شيخ ، ومن رجل أو امرأة ، والدالة على طريقته في الحياة) ، فإنه يدل بها في الوقت نفسه على خلقه ، وهذا مما يوحى بصدقه إلى الجمهور (٢) .

هذا ، والأمور الثلاثة السابقة - (الصحة والوضوح والدقة) - يجب أن تتوافر في جميع أنواع الأسلوب ، على خلاف يسر في قليل من الاعتبارات الخاصة بالشعر أو النثر . ولكن أسلوب الشعر يتميز عن النثر بشيئين آخرين : هما الوزن ، واستعمال المجازات ، وستحدث عن الأول على حدة ، أما الثاني فستحدث عنه في ثانياً كلامنا في الابتكار في الكلام وطرقه الحقيقية والمجازية :

١ - أسلوب الشعر والنثر : لغة الشعر موزونة . وأوزان الشعر مختلفة ، ولكل وزن ما يلائمه من المعاني والأجناس الأدبية . وأما لغة النثر فليست موزونة . وينبغي ألا تكون الخطبة في عبارات موزونة ، لأن الوزن يقضي - بمظهره المصطنع - على ثقة السامعين في الخطيب ، ويصرف أنظارهم إلى شيء آخر . في نفس الوزن . ولكن ينبغي ألا تكون الخطبة خالية من الإيقاع . rythme ، لأنه يساعد على

(١) نفس المرجع ١٤٠٨ أس ١٠ - ٢٥ ، وفي هذا يتجلى شيق أرسطو بالجمهوريّة وعقليته التي كثيراً ما كثيراً ما تتأثر بما لا صلة له بالهجة والمثل ، وهذا ما عبر عنه في غير موضع ، أنظر : الخطابة ، الفصل الأول من الكتاب الأول وكذا الفصل الأول من الكتاب الثالث ص ٧ - ٨ .

(٢) نفس المرجع ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٨ أس ٢٦ وما يليه .

الإقناع . فالنثر إذن ينبغي أن يكون إيقاعياً وغير موزون (١) .

٢- والنثر نوعان : مستمر مطرد ، أو مقسم متقابل . والأول ما ليست فيه وقفات طبيعية بين أجزائه التي لا يربط بينها سوى ألفاظ الربط ، من حروف العطف والتعليق . والموقف الطبيعي يأتي في نهايتها . وهذا النوع من الأسلوب غير مستحسن ، لأنه يستمر غير محدود حتى النهاية . والمرء يجب أن يرى أمامه مواضع للوقف . وإنما يلهث الناس في السباق قبل أن يروا الغاية ، ولكن حين يرونها يدأبون في السير دون شعور بمجهود . ولهذا يفضل أرسطو ، في الخطابة ، العبارة المقسمة المتعاقبة الأجزاء ، على أن يكون كل جزء منها غير طويل ، « بحيث يتركه الطرف بنظرة واحدة » : وهذا النوع من العبارة مستحسن سهل الاتباع . أما حسنة فلأن العبارة فيه محدودة ، يشعر السامع أنه أفاد من كل جزء من أجزائها ليصل إلى نتيجة من سماعها . وأما سهولة الاتباع فلأن العبارة يمكن تذكرها بسهولة ، لأنها مقسمة إلى أجزاء ، فهي أشبه بالشعر في تقسيمها العددي ، والشعر أسهل اتباعاً من النثر . على أن كل جزء من الأجزاء يجب أن يستقل بمعنى . ويجب كذلك ألا ينقطع فجأة بالإضافة إلى الجزء التالي . أى لا يكون الفرق بينهما كبيراً في الطول ، كما في هذا العدد لسوفوكليس : « هذه أرض كاليبون » . ومن أرض بليونيز طالعنا السهولة الباسمة عبر المضيق (٢) . فالجزء الأول من هذه الجملة قصير بالإضافة إلى الجزء الثاني ، وسوء التقسيم فيها قد يوقع في لبس ، فيظن السامع أن كاليبون في جزيرة بليونيز ، وليس كذلك » .

والجملة ذات الأجزاء يجب أن تكون كاملة المعنى في نفسها ، ومقسمة إلى أجزاء كل منها سهل المنطق في نفس واحد (٣) . والجملة قد تكون بسيطة ، أى ذات جزء واحد . ويراعى فيها ، والحالة هذه ، ما يراعى في أجزاء الجملة ذات الأجزاء من أنها لا تكون جـد طويلة أو قصيرة ، إذ لو كانت بالغة الطول لتخلف عنها السامع ، يقف فجأة دون ما يتوقع ، فكأنه عثر وزن .

(١) نفس المرجع ، الفصل الثامن .

(٢) أنظر نفس المرجع ١٤٠٩ ب ، س ١٠ - ١١ ، هذا ويقصد أرسطو أن أجزاء الجملة تكون متقاربة في الطول ، أما تساويها ففيه مجال آخر مذكور فيما بعد .

(٣) لأن المقام مقام خطابة ، فيحسن أن يكون الجزء في الجملة كذلك وهذا ما يمكن أن يستفاد منه في الجملة المسرحية للثرية ، نفس السبب .

ثم إن الحمل ذات الأجزاء على نوعين : إما مقسمة تقسيماً بسيطاً ، وإما متقابلة : والنوع الأول مثل قول الخطيب اليوناني لإزوكراتس Isocrates : « طالما عجبت من الداعين إلى المحتضعات الشعبية ، ومن مؤسسى المبارزة فى الصراع » . والمتقابلة ما تضادت فيها الأجزاء بعضها مع بعض ، وقد تستخدم فيها كلمة من الكلمات رباطاً بين الأجزاء السابقة واللاحقة . فثال ما استخدمت فيه كلمة صلة بين الأجزاء المتقابلة قول لإزوكراتس : « لقد ساعدوا كلا الفريقين : لا من خلفهم ورائهم فحسب ، بل ومن رافقهم كذلك ، لأنهم منحوا هؤلاء أرضاً جديدة أوسع مما كانت لهم فى أوطانهم ، وتركوا لأولئك أرضاً فى أوطانهم تكفيهم (١) » . ففى المثال كلمة « الفريقين » ربطت ما بين أجزاء الجملة . والكلمات المتقابلة هى : « خلفهم ورائهم » ، فهى متقابلة مع « صاحبوهم » و « أوسع » متقابلة مع « تكفيهم » .

ومثال الحمل المتقابلة الأجزاء بعامة ، قول لإزوكراتس أيضاً : « طالما حدث فى مثل هذه المشروعات أن يخيب العقلاء ، وينجح الحمقى » . وكذلك قول لإزوكراتس « وقد منحهم الطبيعة ونظمهم ، ولكن القانون نفاهم منه » . فالأسلوب فى هذه الجملة السابقة حسن ، لأن المعانى فى الأفكار المتضادة تفهم فى يسر ، وبخاصة إذا وضع بعضها بجانب بعضها الآخر ، ولأن لها ، والحالة هذه ، الطابع المنطقى للجملة . لأن وضع تينيتين متضادتين فى المنطق بعضهما بجانب بعض يسر عليك أن تحكم بأن إحدهما خاطئة . وهذا فى طبيعة التضاد .

ثم إن من تلك الحمل ما يتوافر فيه مع الأزواج التكافؤ parisosis وذلك بتساوى الأجزاء فى الطول . ومنها ما يتوافر فيه أيضاً تشابه الأطراف Paromoiosis ، وهى ما كانت أجزاؤها متشابهة فى مطلع كل جزء أو فى مقطعة (٢) . والمتشابهة فى

(١) إلى هذا يرجع ما نسميه ألف والنشر . فإن الكلمة التى كانت صلة بين السابق واللاحق من الجملة تضمنت إجمالاً مفصلاً بعد . ويطلق عليه كذلك الجمع والتضمين ، وله أقسام ، ويتصل به ما يسمى التفريق : أنظر : يحيى بن حزمة العلوى : الطراز ، ج ٣ ، طبعة القاهرة ١٩١٤ ، ص ١٤١ — ١٤٤ .

(٢) راجع فى هذا كله الكتاب الثالث من المطاوعة ، الفصل التاسع كله . وإلى هذا يرجع وجهان من وجوه البلاغة العربية هما المطاوعة والإزدواج . أما المطاوعة أو المقابلة فقد حفل بها أرسطو لإرتباطها بالبلاغة ، ولوضوح دلالة الجمل المشتتة عليها . راجع هذا الكتاب ص ١١٩ — ١٢٠ — وقد تحدثت عنها كتب البلاغة العربية منذ قدامة الذى يسميها مقابلة ، ويمرقها بأنها « وضع الشاهر لمان يريد التوفيق بين بعضهما وبعض الموافقة أو المخالفة . فبأن فى الموافق تما يوافق وفى المخالف بما يخالف على الصفة ، أو بشرط شروطاً ويمدد أحوالاً يخالف يضد ذلك » . (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، الطبعة السابقة ص ٧٩) ويمثل له فى الشعر : -

كلمات اختتام هي ما يمكن أن تسميها مسجوعة الأجزاء (١) .

هذا ما يخص أسلوب النثر ، من حيث الإيقاع وما يتبعه من وجوه الصنعة البلاغية . أما ما يخص الأسلوب من وجوه المخازن ومواضع استعماله ، فهي أمور مردها إلى الإبتكار ، وإلى الناثر أو الشاعر .

وإذا حديث سافى لم أكتب وإذا حديث مرى لم أشر
وكذا :

تقاصرني وأحلوين في ، ثم إنني أتت - بمدة - أيام طوال أمرت
ويصل بكلام أرسطو ما يسي بالف والنثر ، كما سبق أن أشرنا ، ثم التكاثر في الشعر على حسب ما يرى قدامة ، حين يأتي الشاعر بمعنيين متكافئين أو متقابلين سلباً وإيجاباً أو غيرهما من أقدام التناوب ، مثل :

حلو الشمائل وهو مر بامل يحس الفسار صبيحة الازمضان
ومثل :

حلاء في الناصي إذا ما جتتهم جهلاء يوم مجاجة ولقاء
ومثل :

وكيف يماوى عبالداً أو يناله خيص من التتوى بلسين من الجمر
(أنظر المرجع السابق ص ٨٥ - ٨٦) .

وأما الإزدواج في النثر فأول من فطن له الجاحظ ، وأورد له أمثلة كثيرة : (البيان والتبيين طبعة السنوسي ، ج ٢ ص ٦٤) ؛ ولكن أبا حلال عقبه له فصلاً خاصاً في الصناعين ، وقسمه إلى ما هو متبادل الأجزاء في الطول أو متقاربا ، وينبغي أن يكون الجزء الأخير هو الأطول ، سواء أكان الجزآن مسجوعين أم لا ، وفصل مع ذلك الأجزاء المسجوعة . ومثل له في القرآن : « ولستم بأعليه » ، إلا أن تنفسوا فيه ، « وأنه هو أضحك وأبكى ، وأنه أمات وأسيا » (أنظر الصناعين لأبي حلال السكري طبعة القاهرة ١٣٢٠ هـ ص ١٩٩ - ٢٠٣) .

ويلاحظ به التشطير ، ويراد به توازن المصراعين في الشعر ، وتبادل أفعالهما ، وأصلته كأشكلة الإزدواج في الشعر ، كقول الشاعر :

شوق إليك تفيس منه الأدمع وجوى إليك تفيسق منه الأملع
(المرجع السابق ص ٣٢٧ - ٣٢٨) .

(١) يفهم من عرض أرسطو لمصانص النثر على نحو ما فعلنا أنه لا يحفل بالسمع كثيراً كما حفل بالمطابقة والازدواج . وقد خص الجاحظ باباً تحدث فيه عن السجع ، فذكر أن الحفظ إليه أسرع ، والأذنان إليه أنشط . (البيان والتبيين الجزء الأول ، طبعة السنوسي ص ٢٢٢ - ٢٣٦) . ويعد عبد القاهر الجرجاني السجع والازدواج من الأمور التي تحتل عليها الخطابة . وإن كان يؤثر الازدواج على التزام السجع إلا ما جاء منه فحراً (راجع : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٨ - ١٠ ، وكذا دلائل الإيجاز لنفس المؤلف ، طبعة المنار ، القاهرة ١٣٣١ هـ ص ٤٠٦ - ٤٠٣) .

٢- الابتكار في الأسلوب : وهو مصلر عن موهبة طبيعية أو طول مران . وغير الكلام ما تقدر به على الظفر بأفكار جديدة في يسر . والكلمات الغريبة تروعا ولا تنيد ، بل قد تدخل في باب العجمة إذا كثرت في الكلام . والكلمات المبتذلة لا تثير إلا ما سبق أن علمناه ، والمجاز هو خير ما نقف به على أفكار جديدة . فعندما يدعو الشاعر الشيخوخة : « الفصن الذابل » يثير فيها فكرة جديدة ، وحقيقة جديدة ، بواسطة مبدأ مشترك بين الأمرين هو وجه الشبه (١) . « والمجاز يكسب الكلام وضوحاً وسمواً وجاذبية ، لا يكسبه إياها شيء آخر » (٢) .

ويعرف أرسطو المجاز بقوله : « والمجاز نقل إسم يدل على شيء إلى شيء آخر . والنقل يتم إما من جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس أو من نوع إلى نوع أو بحسب التمثيل . وأعني بقولي من جنس إلى نوع ما مثاله : « هنا توقفت سفينتي » ، لأن « الإرساء » ضرب من « التوقف » . وأما من النوع إلى الجنس فنثاله : « أجل ، لقد قام أودوسوس بألاف من الأعمال المحيدة » ، لأن « آلاف » معناها « كثير » ، والشاعر استعملها مكان « كثير » . ومثال المجاز من النوع إلى النوع قوله : « استنفذ حياته بسيف من نحاس » و « وعندما قطع بكأس متين من نحاس » . لأن « استنفذ » هنا معناها « قطع » و « قطع » معناها « استنفذ » ، كلتاهما تدل على انتزاع الأجل ..

« وأعني - بقولي : « بحسب التمثيل » - جميع الأحوال التي فيها تكون نسبة الحد الثاني إلى الحد الأول كنسبة الرابع إلى الثالث ، لأن الشاعر يستعمل الرابع بدلا من الثاني والثاني بدلا من (٣) الرابع . وفي بعض الأحيان يضاف الحد الذي تتعلق به الكلمة المبدل بها المجاز . ولإيضاح ما أعني بالأمثلة أقول : إن النسبة بين الكأس وديونيسس Dionysus هي نفس النسبة بين الترس وأرس Ares (أرس إله الحرب عند اليونان ، وديونيسس (٤) إله الخمر) . يقول الشاعر عن الكأس إنها « ترس ديونيسس » ، وعن الترس إنها « كأس أرس » . وكذلك النسبة بين

(١) الكتاب الثالث من الخطابة ، أو الفصل الماشر .

(٢) نفس المرجع ١٤٥٥ أ ، ١ - ١٠ .

(٣) الحياة والشيخوخة حدان ، وكذلك النهار والعشية ، ونسبة ثانيهما - وهو الشيخوخة - إلى الحياة كنسبة الربع - وهو العشية - إلى النهار . والشاعر يستعمل الرابع بدلا من الثاني فيقول : عشية الحياة بدلا من شيخوخة الحياة ، كذلك يستعمل الثاني بدلا من الربع فيقول : شيخوخة النهار بدلا من عشية النهار .

(٤) ديونيسس يعلوا أحيانا في شكل تمثال في يده كأس كبيرة كأنها دوح صغيرة مستديرة .

الشيخوخة والحياة هي بعينها النسبة بين العشية والنهار . ولهذا يقول الشاعر عن العشية ما قاله أنبادوقليس إنها « شيخوخة » النهار ، وعن الشيخوخة أنها « عشية الحياة » ، أو « غروب العيش » . ويمكن أيضاً استعمال هذا الضرب من المجاز بطريقة أخرى . فبعد الدلالة على شيء باسم يدل على آخر ، تنكر صفة من الصفات الخاصة بهذا الأخير ، فتلا : بدلا من أن تقول عن الترس إنه « كأس أرس » ، تقول عنه إنه « كأس خمر (١) » .

والمجاز ذو قيمة كبيرة في الشعر والنثر ، ولكن الكتاب أحوج إليه من الشعراء ، لأن مواردهم الأخرى في الأسلوب أنضبت من موارد الشعراء (٢) :

ومع أن أرسطو يعرف المجاز بما يجعله قريباً مما نطلق عليه « الاستعارة » ، فإن في الأمثلة التي ذكرها ، وفي المعاني التي أوردتها ، ما يدل على أنه يريد منه كل ما يتجاوز التعبير الحقيقي البسيط ، فهو أقرب معنى إلى المجاز بعامة :

فالتشبيه : « استعارة ، والفرق بينه وبين الاستعارة طفيف . فإذا قلت إن أنخيلوس « كر على الأعداء أسداً » كان في قولك تشبيه ، وإذا تحدثت عنه فقلت : « وثب الأسد » كان استعارة . وللتشبيهات فائدة في الشعر والنثر ، ولكنها بالشعر أليق . ويستخدم التشبيه فيما تستخدم فيه الاستعارة ، لأنهما متحدان فيما عدا ما ذكرنا من فرق . وهذه بعض أمثلة للتشبيه . تحدث أندروسيون عن إدريوس Idrius فقال إنه كان مثل كلب الصيد الثائر أطلق من قيده ، فهو متقض عليكم بعضكم ، فكان إدريوس مثال المتوحش الذي فك عنه قيده » . ومنه تشبيه أفلاطون : « إن هؤلاء الذين يسلبون الموت يشبهون الكلاب ، يعضون الحجارة التي يرمون بها ، دون أن يسموا الرأي » . وكذلك في تمثيل أفلاطون لشعر الشعراء بأنه : « يشبه أناساً يعوزهم الجمال ، ولكن فيهم طراوة الشباب » ، فإذا ذبلت هذه الطراوة ضاع كل

(١) أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٥٧ ب ، س ٦ - ٣٢ ، وكلام أرسطو يشمل كثيراً من غروب الاستعارة المرمية وترشيحاتها .

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٥ أ س ٤ - ٣ ، ويريد أرسطو بالشعراء شعراء المسرحيات والملابس ، لأن مواردهم الأخرى كثيرة في الحكاية وقصصها وفي الشخصيات والمواقف وهذا ما يؤيد أن أرسطو إنما كان يعني الشعر الموضوعي لا النثائي . كما سبق أن أكدنا ذلك ، أنظر ص ٤٥ - ٤٨ .

ما فهم من رونق، وكذلك الشعر إذا حول إلى نثر (١) . . . وقد قال ديموستينيس Demosthenes عن الأثينيين إنهم كمن أصابهم دوار البحر فوق ظهر السفينة . . . وكل هذه الأفكار يمكن أن يعبر عنها بالتشبيه أو الاستعارة . . . ولكن الاستعارة التناسبية proportional metaphor أو (التشبيه التناسبي) يمكن أن تطبق بالتبادل على كلا المشبه والمشبّه به ، « مثلاً إذا قلنا : إن كأس الشراب يشبه السريع بالنسبة إلى ديونيسس ، أمكن أن يسمى الدرع كذلك كأس شراب أرس (٢) » .

والتشبيه أقل أثراً من الاستعارة ، لأنه أطول منها ، ولأنه لا يفيد مباشرة وحده المشبه بالمشبّه به ، ولذا يقل اهتمام السامع به . لأن القول — كقوة الحجة — يكون على قدر سرعة الإفادة . وينبغي أن تضع الكلمات النظر أمام عيوننا ، فنرى بها الحوادث تيسر ، دون أن تقتصر على وصف جانب من الجوانب (٣) . وخير التشبيهات ما يمكن قلبه على نحو ما سبق في التشبيه التناسبي (٤) .

والاستعارة : أقوى أثراً من التشبيه ، ولكن يجب ألا تكون بعيدة المنال ، فلا ينبغي أن يبالغ المرء في البحث عنها حتى تبدو غريبة . ويجب كذلك ألا تكون واضحة كل الوضوح ، وإلا كانت عديمة الأثر ، لأن الناس لا يهتمون بالأقيسة الواضحة كل الوضوح ، وهي التي يعرفها كل الناس ولا تحتاج إلى بحث ، كما

(١) أنظر الجمهورية لأفلاطون ، الكتاب الماشر ٦٠١ ب ، ومعلوم أن أفلاطون حمل على الشعراء في جمهوريته ، سبق أن أشرنا إلى ذلك ص ٢٥ — ٢٨ من هذا الكتاب .
(٢) لفهم هذا المثال راجع ص ١٢٣ من هذا الكتاب ، وراجع في هذا كله الفصل الرابع من الكتاب الثالث من الخطابة لأرسطو . والتشبيه التناسبي وهو ما يسمى في البلاغة العربية « قلب التشبيه » أو « غلبة الفروع على الأصول » أو « الطرد والعكس » كتشبيه الخلد بالورد ، ثم تشبيه الورد بالخد ، وكشبيه البيرق بالترجس ، ثم الترجس بالبيرق ، ذلك أنهم يحملون الأصل ؟ التشبيه فرعاً ، والفروع أصلاً ، التماس الطرافة . (راجع انحصار لاين جني ، مطبعة الهلال ١٣٣١ هـ — ١٩١٣ م ج ١ ، ص ٣٠٨ ، واثقل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير مطبعة بولاق ١٢٨٢ هـ ص ٢٤٩ ، وأسرار البلاغة لبديع القاهر الجرجاني مطبعة رشيد رضا ١٣٥٨ — ١٩٣٩ م ص ١٧٧ — ١٩٦) ومن الأمثلة لهذا القلب شعر مصطفى صادق الرافعي :

تقلعت الحسن إللاهي ، واتقني يقاسمهما ، فالأمر بينهما أمر
فقلنس منها طلعة الحسن مشرقا وفيها من الشمس التوقد والجمر
فقلاني منها مقلتها وجيها وفيها من الظلي التلفت والنعير

(٣) الخطابة لأرسطو ٢٤١٠ ب ، ص ١٦ ، ٢٥ ، ٣٣ — ٣٥ .

(٤) نفس المرجع ١٤١٣ أ س ، وما يليه .

لا يلقون بالا إلى ما هو غريب بعيد المثال . وإنما يهتمون بسماع الأفكار التي نحيط بها بمجرد سماعها ، وليست معروفة من قبل أو ليست حاضرة في الذهن (١) .

وتزيد الاستعارة حسناً إذا توافر فيها - مع ما ذكرنا - « التضاد والتبيل » ، والتبيل يكون على نحو ما ذكرنا في التشبيه ، أى يثير المنظر أمام عيوننا . والتضاد يضيف إلى الصورة ، ويساعد على الحكم بين الصورتين ، إذ أنهما تؤديان معنيين متقابلين . ومن بين الأمثلة التي يذكرها أرسطو ما قيل في خطب الرثاء لمن سقطوا في ميدان الحرب من الأثينيين : « ينبغي لليونان أن تقطع شعورها حول فبور من سقطوا في حرب سلاميس ، إذ أن حريتها وشجاعتهما دفنتا في نفس القبر » . ثم يقول أرسطو : « ولو أن المتكلم هنا اقتصر على قوله . كان من الصواب أن تبكي اليونان بعد ما قبرت شجاعتهما ، لكان في قوللي استعارة ، واستعارة تمثيلية (تصويرية) ولكنه بهذا الأزواج في قوله : « شجاعتهما » و « حريتها » ، قد صور نوعاً من التقابل يضيف جديداً على الاستعارة . . وفي مثل قولنا : « أينع شبابه » استعارة فيها مبدأ الحياة والحركة . وأقوى منه ما قاله ليكوليون Lycoleon عن القائد شبرياس ، Chabrias : « ولم يبحرتموا حتى تمثاله النحاسي » ، الذي قام يشفع له هناك . . ففي هذا القول استعارة حية ، فشبرياس في خطر ، وتمثاله يشفع له ، هذا الشيء الذي لا حياة فيه ، يصبح حياً يقص أمجاده على مواطنيه . وفي هذه الاستعارات نرى الأشياء في صورة حركة وحياة ، كأنها مصورة تتحرك أمام عيوننا (٢) ، وهو ما يزيد المعنى قوة تصوير .

وكان من دأب هوميروس في أسلوبه أن يهب الحياة مالا حياة فيه . وفي عباراته تتجلى حيوية التصوير وقوته . ومن الأمثلة التي يذكرها أرسطو عن هوميروس قوله : « طار السهم » و « نفذ سنان الرمح المحنون في عظام صدره » و « إلى قاع الوادي سرعان ما قفز ذلك الحجر القاسي الذي لا يستحي » . والمثال الأخير في وصف حجر

(١) نفس المرجع ١٤١٠ ب س ٢٠ - ٢١ .

(٢) راجع في هذا كله انطباعاً لأرسطو ، الكتاب الثالث ، الفصل الثامن وأوائل الفصل الحادي عشر . ويمثل أرسطو للاستعارة التي يميزها التصوير والحركة بقولنا في رجل غير إنه متكامل اليوناني ، لأن هذا تضمن تشبيه الرجل بمرجع كامل الانحلال . انظر أرسطو المرجع السابق ، ١٤١١ ب ، ٢٥ - ٢٨ .

سيسيفوس Sisyphus (١) . وفيه استعارة تناسبية (٢) ، لأن نسبة الحجر إلى سيسيفوس كنسبة من لا رحمة عنده إلى الضحية التي يصلبها عذاباً دائماً . وكثيراً ما يصور هوميروس ما لا حياة فيه في صورة الحي ، كما في الأمثلة السابقة ، وكذلك هذا المثال لهوميروس في أمواج البحر : « مخلوذة في زوبانها البيض ، أفواجاً تندفع في إثر أفواج دون انقطاع (٣) » . وفي هذا كله يتجلى معنى التصوير البلاغي ، أي تمثيل الشيء أمام عيوننا كأنه يحدث ويتحرك ، وهو المعنى « الدرامي » في التصوير في الاستعارة والتشبيه على سواء ، وهو ما نطلق عليه التمثيل (٤) .

(١) في الأساطير اليونانية أن سيسيفوس كان ملكاً طافية ، فحكم عليه أن يرفع حجراً كبيراً إلى أعلى ليمد به قبة جبل . وكلما وصل الحجر إلى القمة تدسج وحده وتزل إلى الأسفل . فيدفعه سيسيفوس من جديد . وهكذا يكون مقاب سيسيفوس أبدياً ، وقد صار هذا مثلاً لمن يبدل مجهوداً شاقاً لا نتيجة له . أنظر : Homer, *Odyssey* Xi, 958

(٢) الإستعارة التناسبية كما يشرحها أرسطو أقرب ما تكون إلى الاستعارة المكنية في البلاغة العربية القديمة ، فمن مثالي أرسطو السابق نقول أنه شبه الحجر بإنسان فأس لا قلب عنده ، وحلف الإنسان ورمز إليه بشيء من لوازمه هو القسوة . لكن الاستعارة المكنية في العربية مراعى فيها اللفظ الذي تجري فيه ولذا كانت المحدودة بينها وبين الاستعارة التصريحية غير فاصلة دائماً . إذ يمكن في مثالي أرسطو أن نعتبره استعارة في القسوة ، ولكنه إجراء لا يعطى المعنى قوة التصوير المرادة .

(٣) أنظر : Homer : *Iliad* VIII, 299 المرجع السابق ص ١٤١١ - ١٤١٢ ، وهذه الأثلة يدخلها أرسطو في الاستعارة ، وتطلق عليها البلاغة الحديثة اسم « التشخيص » persification لأن لها خصائص تتصل بالحالات الماعظية ، وبها تتميز عن الاستعارة ، وقد قلنا شيئاً عن هذا « التشخيص » في كتابنا : الحياة الماعظية بين العبرية والصوفية ، وشرح هذه الحالات في كتابنا : علم الأسلوب أو البلاغة الحديثة ، وقد قلنا عبد القاهر الجرجاني شيء من هذا القليل تكلم عما ينزل منزلة الماعظ ، ورأى أنه جدير بأن يفرد له باب . (أنظر عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، طبعة رشيد رضا ، ص ٣١ - ٣٢) .

(٤) وقد رأينا كيف أن أرسطو يرى أن أنواع المجاز ينبغي أن تمثل أمام عيوننا المنظر ، وتصوره يفرض بالحياة والحركة ، وقد قلنا لهذه المسألة عبد القاهر الجرجاني فيما سماه التمثيل في التشبيهات والاستعارات ، وهو تمثيل المعاني المقولة محصورة حية ، ولذا يقرن التمثيل في كلامه بالتصوير ، ويشرح وجه الحسن في قول الشاعر :

فأصيحت من ليل النعانة كفتافيس حل الماء خاتمه فزوج الأصابع

بأنه ينقل الشعر إلى الميكان ، فتتمثل للمشاهدة أثرها في تحريك النفس ، ويفرض لذلك مثل كأنه شرح الكلام أرسطو : بأنه لو كان الرجل مثلاً على طرف نهر ، فأدخل يده في الماء وقال : أنظر ، حل حصل في كفي من الماء شيء ؟ كان لذلك ضرب من التأثير الزائد على القول والمنطق ، وكذلك التمثيل في الاستعارة . ويرى أن الجمع بين الشكل وهيئة الحركة ما يزيد الكلام حسناً في التشبيه والاستعارة . ويمثل في الاستعارة بقول الشاعر :

والاستعارات - كما سبق - مأخوذة من أشياء متشابهة . ولكن ينبغي ألا يكون وجه الشبه واضحاً كل الوضوح في الاستعارة والتشبيه على سواء ، بل يدرك بالتأمل ، شأن الفيلسوف الذي يدرك بفكره صلة بين الأشياء المتباعدة . وذلك كما يقول الفيلسوف الفيثاغوري أرشيتاس Archytas على سبيل التشبيه : « إن القاضي كالهرب في المعبد ، في أن المظلوم يلجأ إلى كليهما آملاً في الإنصاف » . وعلى سبيل الاستعارة يقول الخطيب اليوناني إزوكراتس - في كلامه عن السلطات - إنها « متعادلة » ، إذ هو بهذا القول يوحد بين شيئين هما في الحقيقة متباعدان كل التباعد ، وهما : التساوى بين سطوح الأشياء المحسوسة ، والتساوى بين القوى السياسية (١) .

هذا ، والأمثال استعارة ، لأنها استعارة حالة من نوع إلى نوع ، كأن نقول في رجل أراد أن يجلب لنفسه نفعاً بعمله فكانت عاقبته الخسران : « رجل الكرباتوس Carpathus وأرانبه (٢) » .

ويعد أرسطو المبالات الناجحة من باب الاستعارات . ويمثل لها بقول هو ميروس (Hild, ix 385) : ... على الرغم من أنه أعطاني كثيراً كالتراب أو كرم البحر . ويقول هو ميروس أيضاً (Hild, ix 388-390) « أما تلك حفيدة أتريوس ، فلن أتزوج منها أبداً » نعم ، على الرغم من أنها أجمل من أفروديت الذهبية . . . والمبالات - في رأى أرسطو - أليق بالشبان ، لأنها تصور خلق الحماسة ، ولهذا كثيراً ما تستخدم للدلالة على الغضب ، وهي لذلك لا تلائم الشيوخ (٣) .

= إذ هم آتو بين عينيه عسزمه ولكب عن ذكر السواقب جانباً
ثم يقول : إنه « أراك المزمز وأتقاً بين العينين ، وفتح إلى مكان العقول من قلبك باباً من العين » .
(أنظر : جد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، نفس الطبعة السابقة ، ص ٩٦ - ١٠٨ وص ١٥٧ - ١٦٠) .

(١) الخطابة لأرسطو ١٤١٢ أ ص ٩ - ١٨ .
(٢) نفس المرجع ١٤١٣ أ ص ٨ ، وأصل المثل أن ذلك الرجل جلب في الجزيرة أرانب بنية النفع ، فكانت سبب الطامون ، وفي كتب البلاغة العربية أن المثل استعارة لأن مضربه شبه بمورده . « كأن تقول لمن ضيوا القرصة على أنفسهم ثم جاءوا يطلبونها بعد أوانها : « الصيف ضيبت اللبن » (بكسر التاء) ، لأنه في الأصل غطاب امرأة كانت زوجاً لرجل موثر ، فكرهته ، فطلقها . تزوجت بمقل ، وأرسلت تسجدى زوجها الأول ، فقال ، هذه الجملة لها ، فصارت مثلاً من ضيغ التي في وقته ، وجاء يطلبه بعد فواته .
(٣) نفس المرجع ١٤١٣ أ ص ٢٠ وما يليه ، ولا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا أن أرسطو يتكلم هنا في الأسلوب ، فهو لا يقصد مطلقاً المبالغة التي تصل إلى حد تزييت الحقائق ، وإلا كان هذا غاراً بالتصور -

وبما يستملحه أرسطو في الأسلوب ، ويعطيه قيمة المجاز ، الإلفاظ : وهو أن تركيب ألفاظ لا تتفق مع بعضها البعض تؤدي معنى صحيحاً (١) . ومنه أن تذكرة

« وقد سبق أن بينا معنى المستحيل في الشعر ومتى يجوز لشاعر أن يصوره ، بحيث لا يضر بتصوير الحقائق ، وبحيث يزيد في قوة المحاكاة من جانبها الفني ص ٥٦ - ٦٠ من هذا الكتاب . ويتحدث أرسطو في الخطابة في مواضع التضخيم والتخفيف في الخطابة الاستدلالية ، فيقول مثلاً : المدح خطاب يكشف عن عظمة فضيلة من الفضائل ، فيجب أن يبرهن فيه على أن الأعمال فاضلة . . . ومن وسائل التضخيم مثلاً بيان أن المدح هو الوحيد الذي فعل النبيل ، فيأخذ الحجج من الملابس والاعتبارات الخاصة بزمان الفعل ، وما آثار العمل في خيال من شاعده من آيات الهبة والشراف . . . وما يبين الخطيب في هذا مقارفة مدحوة بالمشاهير من الناس إذا أمكن . وإلا قارنه بمن لهم اعتبار بحيث يكون مساوياً لهم . (انظر الخطابة : ١٣٦٧ ب - ١٣٦٨ أ) ، وقد سبق أن شرحنا صلة الشعر الوثيقة بالحقيقة ، وادراك أرسطو لوظيفة الأدب والقيمة وفنونها عامة ، انظر صفحات ٣٤ - ٣٩ ، ٣٦ - ٣٩ ، ٥٤ - ٥٥ ، ٧٢ - ٧٧ من هذا الكتاب وهذا الإدراك يخالف تماماً لما فهمه النقاد العرب من ملح أرسطو للمبالغة ، لأن لأرسطو إنما قصد إلى تصوير إحساس أو شعور خاص بمعنى جزئي ، أي الإيحاء بقوة المعنى في نفس القائل ، قوة تؤديها المبالغة غير أداء ، والمبالغة غير أداء ، ولعل في ذاته بعد ذلك صحيح إذا رويحت سلاسله ، في الأشكال التي ذكرها أرسطو يريده هو مبروز في المثال الأول كثرة الطاء . حتى أن الشدة يضيق به ، فيغير من تلك الكثرة بالتراب أو برمل البحر ، وفي المثال الآخر يريده المثال أنه لا يتزوج من تلك الفتاة ولو كانت أجمل من ألفوديت . أين هذا من مبالغات بعض شعراء العرب التي يتدسها التشديد والتي تشوه الحقائق أحياناً في تصوير قوة المسح أو شجاعة يصور لا نصيب لها من الصحة . على أننا سبق أن قلنا أن أرسطو إنما عني ، في كل ما كتب من الشعر ، الشعر الموضوعي لا الفناني .

وعلى ذلك فالاستشهاد بما ورد في كتاب فن الشعر على تقرير التناقض في كلام شاعر في موقف ، أو على الطول في التعبير ، غلط وقصور ، لأن أرسطو لم يقصد في شعره إلى شيء من ذلك ، وإنما تحدث عن المبالغة الفنية في الخطابة فقط كما شرحنا . وعلى هذا بنسب كلام لقدامة بن جعفر في استحسانه المبالغة وأشاراته إلى استحسان شعراء اليونان لمسا وأهم قالوا : أسدق الشعر أكذبه ، غير صحيح الإسناد إلى أرسطو إطلاقاً . (راجع نقده الشعر لقدامة بن جعفر ص ٣٧) ويتهمة أبو حلال السكري في استحسانه الطول : وهو ذوق العرب في اللطيف . حين يفسقون حل الملح ما يمانى الحقيقة ، في المواقف التي لا تم من شعور صادق ، وإنما تقل على مجرد وهم على ذوق سقيم ، مثل :

ففي لو ينادي الشمس ألقت فتاعها
أو القصر الساري لألقى المتكالبدا
(أبو حلال : الصناعتين ص ٢٨٠ - ٢٨٧) .

ويشرح عبد القاهر الجرجاني رأى من يرى أن غير الشعر أكذبه ، ويفسر ذلك بأن الشعر لا يلتزم حدود المنطق بإقامة البراهين على ما يقال ، إذ الشعر من حيث هو شعر لا يكتب قصلاً ونقصاً ، وانحطاطاً وارتفاعاً ، بأن ينحل الوضع من الرفعة ما هو منه عار ، أو يصف الشريف بقتل أو عار ، ويمارسه بالرائي الذي يزن الشعر بميزان الصدق ، وبما أن بين صحيح الرايين يصير للرائي الأخير ، (راجع أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ، طبعة رشيد رضا ، ص ٢٣٥ - ٢٣٨) ، وكل هذا لا سبيل إلى أرسطو إلا في سقوط ما ذكر في الخطابة فقط على نحو ما شرحناه .
(١) انظر الشعر ١٤٥٨ أ ص ٢٢ - ٣٥ .

كلمة ذات معنيين مرتين في جملة ، بحيث يراد بها في المرة الأولى معناها المتبادر ، وفي المرة الثانية معناها الخفي . مثل كلمة arké لها معنيان : امبراطورية وبه ، وذلك في قول لإزوكراتس . إن امبراطوريتهم arké كانت بدء arké متاعهم . ومثل قول الشاعر أنا كساندريس anaxandres : « الموت أجدر بك ، قبل أن تأتي أفعالا تجعله أجدر بك » . فإن معناه أنه ينبغي أن يموت المرء قبل أن يأتي أفعالا محرمة تجعله يستحق عليها الموت . وهنا فرق بين الجدارة الأولى لأن معناها اللياقة ، على حين الجدارة الثانية معناها استحقاق عقوبة ، وكذلك فرق بين الموت بمعناها الأول ومعناها الثاني ، فالأول موت طبيعي ، والثاني هو القتل عقوبة . ويجب أن تقوم قرينة على المعنى المراد ، وأن تكون العبارة قصيرة ، وينبغي أن تشتمل على طباق ، لتفيد فكرة طريفة سريعة المآخذ ، ولتكتسب حيوية وقوة (١) .

هذا ، وأسلوب الخطابة يختلف عن أسلوب الكتابة . فالأول يعتمد على فن الإلقاء ، ولذلك كان أكثر قبولاً للطابع « الدرامي » ، وكثيراً ما يهدف لإثارة الانفعال وتصوير الأخلاق . أما أسلوب الكتابة فهو أكل ، ولو أن الخطيب كبت لبدت أقل قيمة في الأسلوب ، لأنها تفقد بعض مقوماتها التي يعتمد عليها في إثارة الشعور ، من مثل فن الإلقاء وما يقبضه من تغير نبرة الصوت . ولهذا كان من المألوف في الأسلوب الكتابة التكرار وفصل الحمل ، بدلا من وصلها في الأسلوب الكتابي . ويصحب هذا التكرار والفصل تغير في نبرة الصوت بحيث تناسب المقام ، ويقصد بها التأثير عن طريق « درامي » ، مثل : « هذا هو القاجر من بينكم ، الذي غرر بكم ، الذي خدعكم ، الذي قصد إلى خيانتكم إلى أقصى حدود الحياة » . وكذا الشأن في الحمل المفصولة ، مثلا : « أتيت إليه ، رجوته » . مثل هذه الحمل يجب أن تمثل ، لأن تأتي مجرد إلقاء بصوت رتيب . وعلى الرغم من أنها تحتوي على فكرة واحدة ،

(١) الخطابة لأرسطو ١٤١٢ ب ، وقد انتزع هذا قطعة من جعفر ، وهو من أوائل من تأثروا بأرسطو . من العرب ، فهو يفرد باباً للألفاظ ، ويرى أنه ريفانة الفكر في تصحيح المأثور ، واستخراجها عن المتألفين والفساد إلى معنى الصواب والحق ، مع القطعة في ذلك ، أو استبعاد الرأي في استخراجها ، ويمثل به بقوله الشاعر :

وبن ثور رأيت في حجر نمل ونهار في ليلة ظلماء

والمراد بالثور قطعة جبن ، وبالنهار فرخ الجباري . وهو لا يشترط فيه ما اشترطه أرسطو ، وهذا ينسب به إلى التلاعب بالألفاظ ، ومواراة القصد عندما يرعى التكلم إلى التسمية في كلامه ، (نقد النثر

ص ٩٧ — ٩٨)

(م ٩ — النقد الأدبي الحديث)

فهى توحى مع ذلك بأن أشياء كثيرة قد فعلت . فكما أن الوصل يدخل جلا كثيرة فى حكم واحد ، يفعل الفصل عكس ذلك ، فيوحى بأن الشيء الواحد أمور متعددة ، فيجمله أكثر أهمية . فإذا قال الخطيب مثلا : « أتيت إليه » تحدثت معه ، توسلت إليه ، « ظن السامع أنه قد قام بأمر متعددة ، فإذا عقب الخطيب بعد ذلك : لكنه لم يلق بالا إلى شيء مما قلت » ، أحدثت الحملة الأخيرة أثرا أقوى نتيجة لدى السامعين . وإلى هذه الوسائل الخطابية جرى هوميروس فى شعره حين قال : نيريوس (١) قاد كذلك من سيمويس (٢) Simois ثلاث سفن محكمة الصنع . نيريوس بن أجلايا Aglaia (٣) ، وابن كاروبوس Charpus ذى الوجه المنير . نيريوس أتق رجل فى كل ما أنجبت سواحل طروادة (٤) .

ووسائل هوميروس الخطابية فى المثال السابق هى الفصل ، وتكرار نفس الاسم . وإذا قام المرء بأفعال كثيرة ، تبع ذلك اسمه مرات كثيرة ، ولهذا يفكر الناس ، إذا ذكر اسم امرئ مرات كثيرة ، أنه قام بأفعال كثيرة . وبهذه الوسيلة رفع هوميروس فى مثاله السابق من شأن نيريوس ، وخلد ذكره ، على الرغم من أنه لم يذكر عنه كلمة واحدة فى أشعاره فى غير الموضع السابق .

والخطابة القضائية أقل أنواع الخطابة حاجة إلى وسائل الصنعة الخطابية ، ولذا كان أسلوبها أقرب إلى الأسلوب الكتابي ، وبخاصة إذا كانت موجهة إلى قاض واحد . وإنما يحتاج إلى الصنعة الخطابية فى الخطابة المتوجه بها إلى الجماهير ، لأن المعنى « الدرامى » فيها أظهر ، ولذا تتطلب إجادة الإلقاء وجهاة الصوت (٥) .

(١) نيريوس Nerius إله البحر ، يصور فى صورة رجل هرم ، حلو السمائل بحب للسلام والعدل ، وبناته يمين الثيرين ، وهن حرائس البحر . وله القدرة على تشكيل نفسه بأشكال مختلفة ،

انظر : L. Commelin : *Mytologie Grecque et Romaine*, P. 129 - 130

(٢) فرح من فروع نهر أكرانته Xanthe فى آسيا الصغرى ، المرجع السابق ص ١٥٩ - ١٦٠ .
(٣) من بنات جوبيتر فى الأساطير الإغريقية ، ومنها باليونانية « المشرقة » ، وهى إحدى ثلاث بنات (الأخرى هما : ثالى Thalie والفروسين Euphrosyne) وهن يمثلن الجمال والأناقة ، ويمسرون فى صور فتيات خجلات عرايا من الثياب ، وفى يد إحداهن وردة ، وفى يد الثانية زهرة ترد لب ، وفى يد الثالثة خضن ربحان (المرجع السابق ص ٨٨ - ٨٩) .

(٤) انظر : Iliad II, 671 - 73

(٥) سبق أن ذكرنا أن أرسطو يعد الجماهير فى مستوى ثقاف أقل مما عليه الصفوة ، ولذا يسجل التأثير فيها بوسائل الإيحاء والصناعة الخطابية ، ولهذا لا يناسبها الأسلوب الكامل المفصل ، راجع فى كل ذلك أرسطو : الخطابة ١٤١٣ ب .

وما ذكرناه - قبل - من وجوه بلاغية ووسائل خطابية - ومنها الإيقاع في النثر ، وحسن اختيار الكلمات بحيث تكون مؤلفة من كلمات مألوقة يداخلها من آن لآخر كلمات نادرة - كل هذا هو ما يقف عليه جمال الأسلوب ، هذا إلى ما ذكر قبل خاصاً بصحة الأسلوب ودقته ووضوحه . ويجب ألا يقصر الأسلوب عن المعنى المراد فيكون مقتضياً ، وألا يطول دون فائدة فيؤدي إلى القموض لأن كلا الأمرين يضران بدقة الأسلوب التي نتحدثنا عنها فيما سبق ، على حسب ما ذكره أرسطو (١) .

وقد أورد أرسطو - في ثانيا حديثه عن المسائل السابق ذكرها - نصائح قيمة تمت بصلة إلى الوسائل الخطابية ، وينبغي أن نشير هنا إلى شيء منها .

فقد تتولد في الجماهير مشاعر بوسائل يستعملها كتاب وخطباء ، وقد يستثنى استخدامها إلى ما يصل إلى حد النفور منها والضيق بها ، كأن يقولوا : « من ذا الذي لا يعرف هذا ؟ » ، أو « معلوم لكل إنسان . . » ، فيخجل السامع من جهله فيقامم الخطيب رأيته ، ليشاركه في معرفة ما يعلمه كل الناس (٢) . ويحجب أرسطو الإفادة من طريقة شاعر الملاحم اليوناني أنتيماكوس Antimachus - وطريقته هي أنه حين يصف شيئاً بعدد الصفات التي ليست في نفس الشيء . وبهذه الوسيلة يجسد الخطيب دائماً ما يقوله حين يقارن حاله وحال الآخرين ، فينبئ الصفات الطيبة أو الخبيثة حين يصف خمسة أو نفسه على حسب المقام (٣) .

وخبر طريقة لمنع السامعين من الاعتقاد في أنك تبالغ في كلامك ، هي الطريقة التي يلجأ إليها الخطباء من قديم ، من أنهم يتقلدون أنفسهم نوعاً من النقد في مواضع إذ يوحى هذا النقد بثقة السامع فيهم أنهم على علم بما يفعلون ، وأنهم ينصفون من أنفسهم .

وينبغي ألا يجمع الخطيب بين جميع وسائل الابتكار المناسبة لمعنى واحد . لأن هذا مظهر التكلف ومدعاة للسخرية منه . فإذا اختار الخطيب ألفاظاً خشنة جزلة

(١) نفس المرجع ١٤١٤ ص ١٨ - ٢٧ .

(٢) نفس المرجع ١٤٠٨ ص ٣٢ - ٣٦ .

(٣) نفس المرجع ١٤٠٨ ص ٢ - ٩ .

التلثم ما يقصد من معنى ، فلا ينبغي أن يصحب ذلك خشونة في الصوت أو انقباض في السحنة . وذلك لئلا يلحظ الجمهور طابع الصنعة . وبهذا يؤثر فن القول أثره ويظل مع ذلك غير ملحوظ من جمهور السامعين . على أنه من المؤكد أن التعبير عن المشاعر الرقيقة بطريقة جافة في الإلقاء والصوت ، كالتعبير عن العواطف القوية بطريقة رقيقة ، كلاهما لا يتيسر به إقناع (١) .

ذلك موجز ما قال أرسطو خاصاً بصحة الأسلوب ووضوحه ، ودقته وبجماله ، وقد راعى أرسطو ، في كل ما قال ، كثيراً من تفاصيل مطابقة الكلام لمقتضى الحال . ويتصل بهذا ما يورده أرسطو خاصاً بترتيب أجزاء القول . وكلام أرسطو فيه خاص بالخطابة ، ولكنه يعين على معرفة تنسيق أجزاء القول كله ، وهو ما بقي لنا أن نسوق خلاصته .

(١) نفس المراجع ١٤٠٨ س ب ١ - ١٠ ، ويسمى في البلاغة العربية تأليف اللفظ مع المعنى . وهو أن تكون الألفاظ لائحة للمعنى المقصود ومناسبة له ، فإذا كان المعنى فخماً كان اللفظ الموضوع له جزلاً ، وإذا كان المعنى رقيقاً كان اللفظ رقيقاً . فإن كان المعنى وعداً وزجراً أو تهديداً ، أو إزال عتاب ، أن فيه بالألفاظ الغربية الجزلة ، وإذا كان المعنى وعداً وبشارة أن فيه بالألفاظ الرقيقة العذبة ، وهذا كقول له تعالى : « قالوا باقه تفتق تذكر يوسف حتى تكون حرساً أو تكون من المالكين » فلما كان مفخماً المنطيق ومهولاً له ، وخيف على يعقوب من دوام حزنه ، جاء بالألفاظ الغربية ، كقوله « تفتق » و « حرساً » وهو الإشفاء حل الهلاك ، مع الكفائف المتوالية والجافاد ، لمناسبتها للتخفيف . وكذا قال زهير :

أثاني صفراً في مصروس مرجل وتوليا كيجم الحوض لم يتلم
فلما عرفت السدار قلت لربها ألا أنصم صباها أيها الريح وأسلم

فالبيت الأول ألفاظه غريبة لما كان المعنى المقصود جزلاً ، لكونه غير معروف مجهولاً حاله ، فلما عرف أن في البيت الثاني بما يلائم المعنى من رقة اللفظ وحسنه ورشاقته ، لما فيها من البيان والظهور وكثرة الاستعمال . (أنظر : يعقوب بن خزيمة الملوك : الطراز ، طبعة القاهرة ١٩١٤ ج ٣ ، ص ١٤٤ - ١٤٦) والبلاغة الخفيفة تولى هذه الناحية أهمية كبيرة ، وهي ملحوظة لدى كبار الكتاب ، وهي ناحية الإيحاء بجرس الأصوات . وستحدث فيها في شيء من التفصيل عندما نتحدث في صياغة الشعر في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

غير أن التشثيل في هذا المقام يشعر زهير السابق غير صحيح ، لأن معاني الألفاظ في البيت الأول ليست غريبة لدى العرب ، وإن بدت غريبة لدينا الآن .

(٢)

أجزاء القول وترتيبها

لكل كلام جزءان جوهریان ، هما عرض الحالة ثم البرهنة عليها . ولا يمكن الاستغناء بأحدهما عن الآخر ، ولا تقديم ثانيهما على أولهما ، لأن البرهان لا بد أن يلي الحالة التي يراد أن يبرهن عليها . وهناك أجزاء أخرى خاصة ببعض أنواع الخطابة دون بعض . ففي الخطابة القضائية قصة متعلقة بما جرى من أحداث يراد نفيها أو إثباتها . وفي الخطابة الاستشارية - وهي الخطابة السياسية - مقارنة بين حجج الخصوم ، حيث الجدال محتدم بين سياستين مختلفتين . وقد يكون فيها مجال للأنهال والدفاع ، ولكنه غير فسيح في الخطابة السياسية ، إذ أن مكانه الخطابة القضائية . ويندرج في البرهان مقارنة الخطيب حاله بمجال الخصم ، وتقنيده لحججه ، وتعظيمه لشأن نفسه ، إذ أن من يفعل ذلك يبرهن على شيء ما . والمقدمة لا يحتاج إليها دائماً ، كما أنها قد تكون لا صلة لها بجوهر الموضوع . وكذلك الخاتمة لا يحتاج إليها غالباً في الخطابة القضائية ، ولا في الكلام القصير ، ولا في حقائق يتيسر تذكرها دون حاجة إلى اختصارها في الخاتمة (١) . وينتج من هذا أن الجزأين الجوهريين هما عرض الحالة والبرهنة عليها ، وقد يزداد عليهما مقدمة في البدء والخاتمة في آخر الكلام ، وبهذا تكون أجزاء القول - بعامة ثلاثة (١) المقدمة . (٢) العرض ، وأقصد به ما يشمل عرض الحالة والبرهنة عليها ، والقصة في الخطابة القضائية ، والمدح والذم في الخطابة الاستدلالية ، والتنفيذ ومقارنة الحجج في الخطابة السياسية أو الاستشارية (٣) ثم الخاتمة . ونسخت كل منها ببيان وجيز .

١ - المقدمة : وهي في الخطابة بدء الكلام ، وهو نظير المطلع للقصيدة ، والمداخل في المسرحية ، والاستهلال والموسيقى . وللملاحم كذلك مدخل مثل مدخل المأساة والملمهة ، ويهدف هذا المدخل إلى التمهيد للموضوع ، لئلا تبقى عقول السامعين مغلفة دونه ، وذلك ليتسنى لهم متابعة ما يعرض عليهم من براهين وأحداث .

(١) الخطابة لأرسطو . الكتاب الثالث ، فصل ١٢ .

(٢) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، ١٩ - ١٤١٥ أ ، ١١ - ١٨ ، وأنظر ملخص الإلياذة والأوديسا

هانش ص ٨٨ - ٨٩ من هذا الكتاب .

(٣) الخطابة الإستدلالية أنظر ص ٩٥ - ٩٦ من هذا الكتاب .

فهو ميروس يبدأ هكذا ملحمته : « الإلياذة » . تغنى ، يا إله الغناء ، بغضب البطل وهو ما يشعر بموضوع الإلياذة ، وهو غضب أخيلوس . ويبدأ هكذا « الأوديسيا » : قصى على ، أى إلهة الشعر من أخبار . . . وهو ما ينبىء عن أن موضوعها معرفة أخبار أوديسيوس فى عودته .

وتختلف المقدمة فى الخطابة على حسب أنواعها . فى مقدمة الخطابة الاستدلالية (٣) يؤتى بقطعة مدح أو نقد ، أو بنصيحة أو برأى لعمل شىء أو لتجنبه . فمثل المدح ما بدأ به الخطيب اليونانى الصقلى جورجياس Gorgias فى خطبته الأولمبية : « إنكم لحديرون بالإعجاب البالغ المدى ، يا رجال أثينا » . وعلى العكس من ذلك لأم لازوكراتس اليونانيين على أنهم يجازون على التفوق فى المبارزة ، ولا يمنحون أية مكافأة على التفوق الفكري (١) . وقد يتبدأ فى هذا النوع من الخطابة ، كأن يقال : « ينبغى أن نمدح أولئك الذين لم يظفروا بحب الشعب ، ولكنهم لم يكونوا أهل سوء ، فكانوا على خلق لم يقدره الشعب ولم يلحظه ، مثل الإسكندر بن بريام » . ويمكن أن نبدأ فى هذا النوع من الخطابة بما يبدأ به المحامون فى ساحة القضاء ، بأن نطلب من المستمعين أن يحدونا فى حديثنا فى شىء صعب ، أوله طابع المزاعم ، أو مبتدل . وفى الخطابة الاستدلالية يستوى - فى كل ما سبق - أن تكون المقدمة لها صلة بالموضوع أو لا صلة مباشرة لها به (٢) .

وأنواع المقدمات الأخرى تعالج نفس الغرض ، ويمكن أن تستخدم فى أى نوع من أنواع القول . وهى تخص إما المتكلم ، أو الخصم ، أو السامعين أو الموضوع .

فالمقدمات الخاصة بالتكلم أو بخصمه يقصد منها نفي مزعم من المزاعم أو إثارته . ويبدأ الدفاع بنفس هذه المزاعم ، وذلك أن على المدافع أن يزيح كل عقبة من طريقه فيستبعد كل مزعم ضده . أما الاتهام فيبدأ بشىء آخر ، وإذا كان يريد إثارة مزعم فليات به آخر ، ليتذكر القضية ما قال .

والمقدمة التى يقصد بها السامعون تهدف إلى توكيد نياتهم الطيبة ، أو إثارة مشاعرهم ، أو اجتذاب أنظارهم إلى خطورة الحالة ، أو تسليتهم . ووسائل تهيئة

(١) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، ص ٣٠ - ٣٤ .

(٢) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، ص ٣٥ وما يليه ، ١٤١٥ أ ، ص ١ - ٨ .

السامعين لقبول الخطاب كثيرة . فمنها إيماء الخطيب بمشاعر طيبة عن خلقه ، أو أن ما يقوله يهيمهم ، أو يتفق وطبيعتهم .

ويجب أن يراعى أن كل هذا لا صلة له بموضوع الخطابة نفسه . ولهذا تتفق مثل هذه المقدمات مع ميول ضعاف العقول . أما إذا كان السامعون أرقى منزلة ، فلا حاجة في المقدمة لسوى موجز للموضوع ، يقوم من كلام الخطيب مقام الرأس من الحسد ، على أن أى جزء من أجزاء الخطابة صالح لأن تهيئ فيه بوعى السامعين إذا لم يجد عندهم نقطة كافية . فتقول مثلاً : « والآن أطلب منكم أن تعوا هذه المسألة ، فهي من الأهمية الكبيرة لكم بقدر ما هي لى (١) » .

وفى مقدمة الخطابة الاستشارية - وهى الخطابة السياسية - يقول الخطيب شيئاً عن نفسه ، أو عن خصومه ، أو يثير فى السامعين بعض المزاعم أو يحجوها ، ليكبروا أكثر قبولاً لما يقول . وطبيعة الخطابة القضائية تجعل هذه المقدمات جد (٢) نادرة . وإذا أراد الخطيب أن يحجى مزاعم خصمه ، فله أن يثيرها فى شكل افتراضات واعتراضات ، ويمكن أن يوجهها مباشرة ، بأن يعترف بأن ما فعله ليس خطأ ، أو أنه لم يقصد إليه ، أو أن ضرره ليس كبيراً ، أو أن له ضرراً ولكنه يجلب منافع أكبر من الضرر ، أو بأن يشرح الدوافع الطيبة التى دفعت به إلى القيام بالفعل ، ويفند بها مزاعم خصمه إذا كان قد افترى عليه زاعماً أنه كانت له دوافع أخرى غير طيبة (٣) . وقد ظهر من كل ما ذكرنا فى المقدمة أنه محتاج إليها أكثر كلما كان السامعون أقل منزلة فى التفكير ، وأنه لا داعى فيها إلى التكلف ، وإذا كان السامعون على مكانة فى الفهم ، حسن أن تذكر لهم فكرة موجزة فى الموضوع ، وإذا كان موجزاً بطبيعته أمكن الاستغناء عن كل مقدمة ، اكتفاء بمعالجة الموضوع نفسه (٤) .

(١) نفس المرجع ١٤١٥ أ س ٣٤ - ١٤١٥ ب ، س ١ - ١٢ .

(٢) نفس المرجع ١٤١٥ ب ، س ٣٢ وما يليه .

(٣) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ، الفصل الخامس عشر . وبه أمثلة كثيرة يمكن الرجوع لها فى الأصل ، وآثرنا عدم ذكرها إختصاراً لتسوية للمعانى المذكورة .

(٤) كل ما ذكره أرسطو شامداً بالمقدمة ، وأوجزنا هنا القول فيه ، ينظره فى البلاغة العربية كما يسمى : « براعة الاستدلال » مثلاً ، يقول هل بن عبد العزيز الجرجاني : « الشاعر الخائف يجتهد فى تحسين الإسهال والتخلص (يقصد من التخلص انتقال الشاعر من اللبابة إلى الفرض من مدح وغيره) ويبدعها الخاتمة ، فظننا المواقف التى تتخطف ألسان الحضور ، وتستهيلهم إلى الإسهال ، ولم تكن الأوائل -

٢- الفرض : وهو يشمل ما يسمى القصة الخطابية ، وإقامة الحجة ، وتنفيذ حجج الخصم ، وما يتبع ذلك من وسائل العرض .

والقصة : في الخطابة تطلق على الحقائق والأشكال التي لا تختلف الخطيب بفنه ، وإنما يقصد إلى عرضها لتوكيدها أو إنكارها . وهي في الخطابة الاستدلالية صفات المدح أو الذم التي يريد المتكلم إثباتها لمملوحيه أو نفيها عنه . وفي الخطابة السياسية أو الاستشارية تكون القصة هي : ما يساق من وقائع الماضي وحوادثه برهاناً على ما يراد إقراره أو تحقيقه من آراء تتعلق بسياسة المستقبل . والخطابة الاستدلالية والاستشارية كلاهما ليس فيه من قصة إلا على سبيل التجوز ، ولكن القصة بمعناها الحق هي التي تساق في الخطابة القضائية . وفيها يراد البرهنة على ما يدعى من أحداث نفياً أو إثباتاً (١) .

وفي الخطابة الاستدلالية تكون الحكاية منقطعة غير متصلة ، لكلا تصبح معقدة ، فيصعب الإلمام بها مرة واحدة . فيبين الخطيب مثلاً أن مملوحيه شجاع ، بإلقاء نظرة على أعماله . ومن جانب آخر من أعماله بين أنه عادل ، وقدير . بحيث يبدو الكلام منظماً ، يسيراً ، بسيطاً ، بدلاً من أن يكون معقداً متكلفاً . وعلى الخطيب أن يثير أعمالاً معروفة بين الأعمال . ولأنها معروفة لا يصح أن يقصها الخطيب ، بل تكفي إثارتها . وليس الصواب - كما يقال أحياناً - أن تكون القصة قصيرة ، إذ الإيجاز كالطول لا يمكن فرضه هنا . ومدار الصواب على أن تكون الحقائق واضحة ، بحيث تؤدي إلى اعتقاد السامع بصحتها ، أو بأنها من الأهمية بحيث يراد منه أن يتخذها :

- تخصصاً بفضل مراعاة ، وقد اضطرر البحرى حل مشاكلهم إلا في الإستدلال ، فإنه ضئيل به ، فاتفقت له فيه محاسن . فاما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل منقب ، واهتموا به كل اهتمام ، واتفقوا للتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاد . (أنظر : حل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاهرة ١٩٤٥ ، ص ٤٧) . وابن المعتز يسمى براعة الإستدلال حسن الابتداءات ، ويعمل لها بقول النابغة :

كلني لحسم يا أئمة ناصب وليل أئمة يلى الكواكب

(أنظر : عبد الله بن المعتز : البديع ، طبعة للقاهرة ١٩٤٥ ، ص ١٠٩) ولنا إلى هذا عودة في الباب الثاني من الكتاب . ويراعى هذا الإستدلال في الشعر كما يراعى في النظم ، أنظر : حسن التوسل إلى صناعة الترسل ص ٩٣ .

(١) لأرسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث فصل ١٣ ، وفصل ١٦ .

وموقف المدافع من القصة أنه لا يثر منها إلا ما يخص دفاعه . فقلبه أن يبرهن
مثلا أن الشيء لم يحدث ، أو حدث ولكنه ليس خطأ ، أو أنه لا أذى فيه ، أو ليس
من السوء على هذه الدرجة التي يتوهمها الخصم . ويتحدث عن هذه الأحداث في
الماضي ، بوصفها أحداثاً ذهبت وانقضت ، إلا إذا أريد منها إثارة الشفقة أو الغضب ،
فتحكي بصيغة الحاضر (١) .

والقصة الخطائية يجب أن تصف الخلق ، فتبين لأية غاية هدف الشخص في عمله ،
لأن وصف الغاية الخلقية يحدد معالم الشخصية التي يراد تصويرها . وبشمل هذا
وصف المظاهر للنماذج البشرية . مثلا : « ظل يمشي طالما كان يتحدث » ، لأن
هذا يصف شيمة إنسان جاف وعز الخلق (٢) .

ولا ينبغي أن تظهر بمظهر من يستوحى ذكاءه في كلامه أكثر مما يستوحى غايته
الخلقية ، لأن استيحاء الذكاء يبين عن الذوق السليم ، على حين استيحاء الخلق يبين
عن النية الطيبة . والذوق السليم يدفعنا إلى اتباع ما هو نافع ، ولكن الخلق الكريم
يدفعنا إلى اتباع ما هو نبيل . ولكي يظهر كلامك كأنه صادر عن المهدف الخلق
ينبغي أن تقول مثلا : « هذا ما أردت ، نعم كان هذا هو هدف الخلق . حقاً لم أجن
منه شيئا ، ولكن الخير أردت . »

وإذا بدا في قصتك تفصيل من التفاصيل يعد أن يعتقد السامعون ، فاقترنه
بما يبرره . ويزودنا الشاعر اليوناني سوفوكليس Sophocles بمثل لهذا في
مأساته : أنتيجونة Antigone ، حيث تقول أنتيجونة إنها عنيت بأمر أخيها
أكثر من عنايتها بزوجها وولدها ، لأن هؤلاء إذا هلكوا أمكن أن يوجد لهم
عوض ، ثم تضيف : « ولكن حيث إن أبي وأمي يرقدان في قبرهما ، فلا يمكن أن
يولد لي أخ بعدها (٣) » . فإذا لم يكن لديك مثل ذلك المبرر ، قل مثلا : « إنك

(١) نفس المرجع ١٤١٦ ب ، ص ٢٠ - ٣٧ ، ١٤١٧ أ ص ١ - ١٥ .

(٢) نفس الموضع ، ص ١٦ - ٢٣ .

(٣) أنظر : Sophocles : Antigone, 911 - 912 ، وكذا أرسطو ، نفس الموضع ،
ص ٢٦ - ٣٢ . وما يستحق أن يشار إليه هنا أن المذكور في الأمثال سوفوكليس هومنزى حكاية في
الأدب الفارسي تدور حول هذا المثل ، أنظر : محمد بن غازي : روضة القول ، مخطوطة فارسية بالمكتبة
الألمانية ببرلين 898 Suppl. pers. ص ٦٦ ب وما يليها ، وكذا سعد الدين وروايتي : مرزبان
نامه ، طبعة محمد عبد الوهاب قزويني ، ١٦ - ١٧ .

على علم بأن إنساناً لن يعتقد فيما تقول ، ولكن تظل الحقيقة مع ذلك قائمة في أن هذه طبيعتك ، مما صعب على الناس أن يحقلوا في أن المرء لا يفعل عن رؤية شيئاً لا يجلب له نفعاً » .

وعليك أن تقيد في قصتك من إثارة الانفعالات ، بأن تقص مظاهرها المألوفة ، وما يميزك فيها من خصمك . تقول مثلاً : « ابتعد مني عبوس الوجه مهدداً إياي » . أو تقول : « يزجر نائراً ، ويهز قبضتيه متوعداً » هذه التفصيلات تحمل على الإقناع لأن الجماهير تستدل بما تعرف على حقيقة ما لا تعرف (١) .

ذلك ما يخص القصة الخطائية ، أما البراهين فإنها تتوجه إلى إثبات المسألة التي هي موضوع المناقشة . وهذه المسألة واحدة من أربعة : (١) أن تثبت أن العمل لم يرتكب ، في ساحة القضاء مثلاً . (٢) أن تبرهن على أنه لا ضرر فيه . (٣) أو على أن ضرره أقل مما يزعم الخصم . (٤) أو على أن العمل له ما يبرره .

وفي الخطابة الاستدلالية تكون البرهنة على أن العمل الذي يشاد به نافع أو نبيل . أما الأعمال نفسها فيفرض أنها حقائق مسلم بها سلفاً ، فلا يبرهن عليها إلا أن حالات نادرة ، كما إذا صعب على الجمهور الاعتقاد بها ، أو كانت معزوة إلى شخص آخر (٢) :

وفي الخطابة الاستشارية : (السياسية) ، عليك أن تبرهن على أن الرأي المقترح غير علمي ، أو على ولكنه ظالم ، أو لا يحمل نتائج طيبة ، أو أنه ليس من الأهلية بقدر ما يزعم صاحبه . ويراعى أن إثبات أى خطأ فيما يسوقه الخصم من قول ، يعد بمثابة برهان على خطئه فيها جميعاً . والبرهنة بالمثل (٣) أليق بالخطابة الاستشارية (السياسية) . والخطابة الاستشارية تعالج الأمور المستقبلية ، فيمكن فيها ذكر الحوادث الماضية على أنها أمثلة . والبرهنة بالتقياس (٤) المضمرة أفضل في الخطابة القضائية . ولكن لا تأت بأقيسة مضمرة متوالية ، بل فرق بينها بمواد أخرى من كلامك ، وإلا أفسد بعضها بعضاً . ولا تأت بالأقيسة المضمرة في كل مسألة ، وإلا كنت مثل

(١) أرسطو : الخطابة ١٤١٧ أ ، ص ٢٧ - ١٤١٧ ب ص ٢٠ .

(٢) أرسطو : الخطابة ١٤١٧ ب ، ص ٣١ - ٣٤ .

(٣) أنظر ص ١٠٩ - ١٠٤ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر هذا الكتاب ص ١٠٥ وما يليها .

فئة من طلبة الفلسفة الذين تبلو نتائج براهينهم أوضح وأقرب إلى الاعتقاد من المقدمات التي يمهلون بها لتلك البراهين (١) . ونجنب الأقيسة المضمرة كذلك حين تريد أن تثير المشاعر ، لأن الأقيسة تضعفها أو تؤدي بها ، وكذلك حين تصف الخلق . وينبغي أن تستخدم الحكم - بدلا من الأقيسة المضمرة - حين تريد وصف الخلق ، أو إثارة الشعور . فمثال إثارة الشعور أن تقول : « تركت له هذه الوديعة ، على علمي بأنه : « لا أمان لإنسان » (٢) . ومثال وصف الخلق أن تقول : « لم آسف على ما فعلت ، على علمي بموطن خطئي ، فإذا كان قد جنى النفع من جانبه فحسبي العدالة في جانبي (٣) » . والقياس المضمر أقوى أثرا لدى الجماهير في التنفيذ منه في البرهان : لأن قوة المنطق في تنفيذ الحجج أشد لإثارة للانتباه (٤) . وجميع الشروح المتوجه بها إلى الخصم ليست منفصلة عن جوهر الغرض الخطابي ، لأنها جزء من الحجج التي ينقض الخطيب بها أقوال الخصم (٥) :

وفي كل من الخطابة الاستشارية (السياسية) أو القضائية ، إذا كنت المتحدث أولا ، فأدل بما لديك من حجج ، ثم اتبعها بلخص حجج خصمك . أما إذا كانت حجج خصمك كثيرة متنوعة فأبدأ بالرد عليها قبل أن تدلي بحججك . فإذا كنت المتحدث ثانيا ، فأبدأ بالرد على خصمك . وبخاصة إذا كانت حججه قد لقيت قبولا طيبا . فكما أن عقولنا تأتي أن تستقبل إنسانا استقبالا حسنا إذا تكونت عندها ضده مزاعم ، كذلك ترفض كلام شخص تأثرت ضده بأقوال خصمه . ولذا كان عليك في هذه الحالة أن تخل في عقول جمهورك إنسانا يستقبلون فيه أقوالك . وهذا لا يكون إلا بإزاحة حجج خصمك من الطريق . فهاجمها في مجموعها ، وفي دقائقها وتفاصيلها التي تنال منك ، وهذا توحى بالثقة فيما يخص الخلق ، قد يوحى خصمك بما يجعلك بغضا لدى الجمهور ، فلا بد من القضاء على مزاعمه أولا . ثم إن من العيوب الخلقية ما لا تستطيع أن توجهه إلى خصمك إلا إذا جافيت الأدب ، وظهرت بمظهر

(١) أنظر مقدمة أدب الكتاب لأن تهيئة ، فإنه يناقش نفس الفكرة ، ويخلصها وسيلة للتشهير بالمشيقين من علماء المنطق والفلسفة .

(٢) ما بين القوسين حكمة عند اليونان على حسب النص .

(٣) أرسطو ، نفس المرجع ١٤١٨ أ ، س ١ - ٢ .

(٤) نفس الموضع ١٤١٨ ب ، س ٢ - ٣ .

(٥) نفس الموضع س ٥ - ٨ .

المسيء . فخير لك أن تضع مثل هذه العيوب على لسان شخص ثالث (١) .

ويحسن وضع الاستفهام في مواضع . وخير هذه المواضع أن يكون خصمك قد أجاب على سؤال ، بحيث لو وضعت له سؤالاً بعده أوقعت في حرج . فحين سأل بركليس Pericles لامبون Lampon عن طريقة القيام بشائر الإلهة ديمتر Demeter (إلهة الحصاد عند اليونان ، وأخت زيوس) أجابه لامبون بأنه لا يستطيع الإفضاء بها إلا إلى أولياء الإلهة . فسأله بركليس : وهل لك بها من علم ؟ فأجاب : نعم . فقال بركليس : كيف ذلك ولست من أوليائها ؟

وموضع آخر من المواضع التي يحسن فيها الاستفهام هو أن تكون إحدى المقدمات من الواضح صحتها ، وترى أن خصمك سيجيبك بالإيجاب إذا سألته عن صحة المقدمات الأخرى . فحين تحصل منه على جوابه بصحة المقدمة الأخرى ، لا تسأله عن صحة المقدمة المسلم بصحتها ، بل استنتج وحلك النتيجة . فحين أنكر ميليتس Meletus أن سقراط يعتقد في وجود الآلهة ، معترفاً مع ذلك بأنه يتحدث عن قوى ما فوق الطبيعة ، سأله سقراط عما إذا كانت الموجودات التي هي فوق الطبيعة يمكن أن تعد إلهية بمعنى من المعاني ، أو تعد من أبناء الآلهة ؟ فأجاب ميليتس بالإيجاب ، فقال سقراط ، وهل يوجد من يعتقد في أبناء الآلهة دون أن يعتقد في الآلهة نفسها (٢) ؟

ويحسن الاستفهام كذلك عند ما تريد أن تظهر خصمك بمظهر المتناقض مع نفسه ، أو مع ما يعتقد به كل إنسان ، وكذلك حينما يتعلم عليه أن يجيبك على سؤالك إلا بإجابة يظهر فيها الحرب . فلماذا أجاب : نعم ولا ، أو : صحيح في معنى وغير صحيح في معنى آخر ، ففكرت الجماهير أنه وقع في صعوبة ، واقتنعت بهزيمته . وفي الحالات الأخرى لا تحاول الاستفهام في خطاباتك ، لأنه لو اعترض خصمك هددك بالهزيمة (٣) .

(١) من أمثلة أرسطو لهذا أن الشاعر اليوناني سوفوكليس في مسرحيته أنتيجونه لدى والده — يذكر آراءه على لسان الجماهير والشعب ، أنظر Sophocles, Antigone, 688-700 ، وراجع في ذلك كله الخطابة لأرسطو ١٤٠٨ ب ، ص ٥ — ٣٢ وكذا هذا الكتاب هاشم ص ٧٧ ، ١٠٠ .

(٢) ذكرهما أفلاطون : Plato : Apology, 27 c أنظر أرسطو ، الخطابة ١٤١٩ ، أ ،

ص — ١٣ .

(٣) نفس الموضوع ص ١٤ — ١٨ .

فإذا وضع خصمك نتيجة قياسه في شكل سؤال ، فعليك أن تبرر إجابتك ، فقد سئل أحد القضاة الإسبرطيين عن سلوكه بوصفه عضواً في المجلس (١) الإفوري ، فقبل له : أنتقد أن تنفيذ حكم الإعدام في الإفوريين الآخرين كان عادلاً ؟ فأجاب : « نعم » . فسأله الخصم : « ألم تقترح أنت نفس ما اقترحوه من قرارات ؟ » فأجاب : « نعم » . فسأله الخصم : « ألم يكن من العدل ، إذن ، أن ينفذ حكم الإعدام فيك كما نفذ فيهم ؟ » فأجاب : « كلا ! ! . لن يكون أبداً ، إنما فعلوا ما فعلوه ارتشاء ، وقد فعلته أنا عن اقتناع (٢) . ويجب ألا تضع أى سؤال بعد الخاتمة . ولا تضع الخاتمة في شكل سؤال إلا إذا كان الحق واضحاً كل الوضوح في إجابتك (٣) :

والسخرية كذلك قليل من الأهمية في الجدل الخطابي . قال جورجياس : ينبغي أن نقضى على جدية خصمك بالسخرية وعلى نضرته بالجد . وهو على حق فيما قال (٤) . والسخرية أليق بالرجل السرى من الدعاية . والسخرية تهدف إلى تسلية القائل وتشفيه ، والدعاية ترمى إلى تسلية الآخرين (٥) .

وبعد استيفاء الغرض الخطابي ، لا يبق أمام الخطيب سوى الخاتمة .

٣- الخاتمة : والخاتمة أربعة أجزاء : (١) أن تحمل السامعين على حسن الاعتقاد فيك ، وعلى سوء الظن بخصمك ، (٢) أن تعظم من شأن الحقائق الأساسية ، أو تقلل من أهميتها على حسب ما يتطلبه موقفك ، (٣) أن تثير المشاعر التي خلقتها في سامعيك (٤) أن تجدد ذاكرتهم . ولنشرح كل جزء من هذه الأجزاء :

١- فبعد أن شرحت مواطن الثقة فيك ، ونقصانها في خصمك ، من الطبيعي ، إذن ، أن تجتهد بجهورك إليك بالإشارة بمبررات الثقة التي يستحقها مملوذك ،

(١) كان في أسبرطة مجلس مكون من خمس قضاة متجبن ، لهم سلطة الهيمنة على تصرفات الملك نفسه ، وكان كل عضو في ذلك المجلس يسمى أفور : Ephor
(٢) نفس الموضع ص ٢٥ وما يليه .

(٣) نفس الموضع ص ١٤١٩ ب . ص ١ - ٢ .

(٤) هنا يذكر أرسطو أنه فصل القول في ضروب السخرية في كتابه : فن الشعر ، ولكن هذا الجزء قد ضاع ، فهو غير موجود فيما بين أيدينا من كتاب الشعر .

(٥) نفس الموضع ص ١٤١٩ ب ، ص ٣ - ٩ . ومن أمثلة السخرية ما قاله الخطيب الروماني فليب متوجهاً إلى كلتولوس حين رآه يدافع في حملة « لم هذا النبأ ؟ فأجاب كاتولوس : لأنى أرى لصاً ،

وبنقد خصمك نقداً يقلب عليه الحضور (١). ويكون ذلك ببيان الفضائل ووسائلها . والفضائل بطبيعتها جميلة ، وكذلك وسائلها . والأعمال الفاضلة هي ما تقوم بالشرف لا بالمال . وأجل هذه الأعمال يقوم به المرء في سبيل غيره ، لا في مصلحة نفسه ، وأروعها جلالاً ما تهدف لخدمة الوطن على حساب المنفعة الخاصة . والتصر والشرف فضيلتان في ذاتهما حتى لو عريتاً عن المنفعة ، وهما جذيران بالرجل الحر . والردائل هي ما تكون مثار العار والحجل ، وإلثار المنفعة الخاصة على المنفعة العامة . على أن من الردائل والفضائل ما يتبع مواصفات المجتمعات ، فيتغير على حسب ما أنفق عليه فيها من خلق . فثلاً كانت الشعور الطويلة في أسيرة سيمى الأحرار من الرجال ، وبعثاً لهم على الإيتماد من الدنيا .

ومن الوسائل الخطابية التي يستعين بها الخطباء توحيد الصفات المتقاربة *Parolisme* ، وكثيراً ما يستخدمها السوفسطائيون ، « وذلك كتصوير الرجل الخمر بصورة الرابط الخاش أو المدير للمكائد ، والرجل الساذج بصورة الشريف ، والبليد الإحساس بصورة الهادئ الوديع . ويتدرج في هذا الوجه أن يختار من الصفات المتجاورة أنسبها إلى المديح ، مثلاً نجعل من الرجل الغضوب الثائر رجلاً صريحاً ، ومن الصلف رجلاً وقوراً رصيناً ، ومن ذلك أن تصور المفرطين في صفة من الصفات في صورة من فيهم الفضيلة المتصلة بها ، فنجعل من المتهور شجاعاً ، ومن المتلاف كريماً ، وهذا ما يعتقده أكثر الناس ، ويمكن الاستدلال عليه بالقياس المشابه للحالة المدعاة : « فإذا كان المتهور على استعداد للمخاطرة بلا ضرورة ، فهو أكثر استعداداً حين يجعل به أن يخاطر ، وإذا كان يده مبسوطة للمطاء لكل من يرد عليه ، فهي مبسوطة كذلك لأصدقائه ، وفي الحق من الإفراط في الفضيلة أن يكون المرء كريماً يفيض ببطائه على كل الناس (٢) » .

ومن دواعي التفضيلة أن يفعل المملوح المكارم عن اختيار وإرادة . وقد تؤول مواطن الصدقة والافتان بأنها كانت مقصودة للمملوح ، وأنه فعلها عن أناة وروية ، لأن كثرة الأعمال الفاضلة عن قصد دلائل التفضيلة (٣) .

(١) الخطابة لأرسطو ١٤١٩ ب ، س ١٠ - ١٩ .

(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول ، الفصل التاسع ١٣٦٧ أ - ١٣٦٧ ب .

(٣) نفس الموضوع ٢٣٦٧ ب ، س ٢١ - ٢٥ .

وتجب مراعاة الجمهور وما يعتقده في الفضائل ، ومحاولة إقناعه على حسب ما يعتقد . لأن الحق فيما قال سقراط (١) : « إن الصعوبة ليست في مدح الأثينيين في أثينا ، ولكن في إسبرطة (٢) » .

والمدح والتصيحة من نوع واحد . فإذا غيرت صياغة التصيحة صارت مدحاً . والمرء يمدح لأنه على صفة يجب أن ينصح بها سواء ، فإذا قلنا : لا يصح أن يفتّر امرؤ بما يدين به للحظ والصدفة ، بل بما يدين به لشخصيته وفضائله ، كان هذا القول نصيحة ، ويمكن أن نجعله مدحاً إذا قلنا في حديثنا عن نمتدحه : « لم يعز قط بما ساقه إليه الحظ ، بل بما صلر عن شخصه » . فإذا أردت أن تنصح فانظر إلى مواطن المديح (٣) .

٢— بعد أن تبرهن على الوقائع ، من الطبيعي — بعد ذلك — أن تشيد بها ، أو تهون من شأنها ، على حسب المقام . ولا يتأتى ذلك إلا بعد أن تكون الوقائع مقبولة لدى السامعين ، كما أن نمو الجسم لا يتصور إلا بعد وجوده أولاً . والوسائل الخطائية للإشادة بالحقائق والتهوين من شأنها هي التعظيم والتحقير وما يتصل بهما . وهي تدور في أنواع الخطابة حول المصلحة العامة والخير والعدل والجمال . ويجب مراعاة الحقائق الخاصة بكل موقف من المواقف (٤) .

٣— بعد أن تقرر الوقائع وتشيد بها أو تهون من شأنها ، عليك بعد ذلك أن تبث مشاعر سامعية . وهذه المشاعر هي الرحمة والحفيظة ، والغضب والبغض والحسد والغيرة ، والحماسة للزوال ، وما إليها (٥) .

٤— وأخيراً عليك أن تعيد النظر فيما قلت ، وذلك بأن تكرر المسائل التي قبلت لتجعلها أكثر وضوحاً وأيسر فهماً . ففي المقدمة تقرر موضوعك لتوضح المسألة التي تطلب الحكم عليها ، أما في الختام فتختصر الحجج التي برهنت بها على الحالة .

(١) على حسب ما حكى عنه أفلاطون ، أنظر : Plato ; Menexemus 235 D .

(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول ١٣٦٧ ب ، ص ٧ — ١١ وكذا ١٤١٥ ب ص ٢٩ — ٣١ .

(٣) نفس المرجع ١٣٦٧ ب ، ص ٣٩ — ١٣٦٨ أ ، ص ٩ .

(٤) من أراد مزيداً فعليه الرجوع للأصل : الخطابة ، الكتاب الأول فصل ٩ ، والفصول من ٥ — ٧ ثم ١٤١٩ ب ، ص ٢٠ — ٢٣ .

(٥) سبق أن شرح أرسطو هذه الصفات وبيننا منهجه فيها أنظر ص ٩٨ — ١٠٠ من هذا الكتاب .

وعليك أن تثبت أنك فعلت ما قصدت إلى فعله ، فقرر ما قلت ، ولماذا قلته .
ولك أن تقارن حالك بحال الخصم : فتقول مثلاً : عبثاً ما يحاول لو أراد أن يبرهن
على ذلك المزعم بدلاً من هذه الحقيقة . . . » أو تضع هذه المقارنة في صيغة سؤال :
« أى شيء يعوزه البرهان فيما سقت من حجج ؟ » ، أو تقول : « علام يبرهن الخصم ؟ » .
ولك أن تقارن مسائلك بمسائله واحدة واحدة ، أو تسرد الحجج على حسب ترتيبك
إياها في خطابك ، بأن تسرد وجهة نظرك ، ثم تتبعها بما يزعم خصمك .

وفي الختام يحسن أن تكون الجملة مفصولة لا موصولة وبهذا تتميز الخطبة نفسها
من خاتمتها . فتقول مثلاً : « ما أردت أن أفعل . لقد استعمت إلى ما سقت من حجج .
أمامكم الحقائق . أطلب منكم الحكم عليها (١) » .



وبعد ، فتلك آراء أرسطو في الأدب شعره ونثره ، وفي النقد الأدبي بعامه .
وهي آراء المعلم الأول ، أول من أخرج النقد مما كان يسوده من اضطراب وبلبل إلى
ميدان منظم . وقد عني في نقده بالنواحي الفنية لكل جنس من الأجناس الأدبية ،
وشرح هذه النواحي التي هي مثار المتعة الفنية في الأب . ولم يقصر رسالة الأدب
مع ذلك على مجرد المتعة ، بل جعل له غاية فنية واجتماعية لا يتييسر له أداؤها إلا باستيفاء
النواحي الفنية . وعماد هذه الرسالة الأدبية هو الخلق الحسن في الفرد والجماعة ،
ولهذا كانت الصلة الوثيقة بين الخلق والقرن مثار اهتمامه . وله الفضل في الإشادة بشأن
الأدب على ذلك الأساس ، معارضاً بذلك أستاذه : أفلاطون ، ولذا كان الشعر عند
أرسطو أكثر فلسفة وأعلى مرتبة من التاريخ .

وقد رأينا كيف عني أرسطو بتدعيم آرائه ونظرياته ، فلم يلق بها نظريات
مجردة ، بل ذكر لها أمثلة تشهد بسعة إطلاعه وتبحره في الأدب اليوناني السابق
 والمعاصر له . وكان أرسطو على علم بأن مثل هذه الآراء في النقد لا تخلق الشاعر
أو الكاتب ، ولكنه قصد إلى جلاء الحججة في رسالة الأدب ، وإيـ مساعدة القراء
والنقاد على الوقوف على مزايا العمل الأدبي أو نقائصه .

(١) هذه هي الجملة الأخيرة من الكتاب الثالث من الخطابة لأرسطو ، وبها ختم الكتاب .

حقاً لم يعالج أرسطو كل الأجناس الأدبية ، فلم يتحدث عن القصة مثلاً ، وقد عالج النثر في كتاب الخطابة ، ولكنه لم يأت فيه بنظريات عامة تشبه تلك التي ساقها في الشعر . وكان جل همه في الخطابة مقصوراً على الخطيب ووسائل الخطابة وأنواعها ، على الرغم من أن كثيراً من آرائه في الخطابة ووسائلها ينطبق على الشعر وعلى الكلام جملة . وقد أورد في الخطابة وجوه البلاغة في الكلام ، وعنى بشرحها وإيراد أمثلة لها ، وهي وجوه لا تغنى كثيراً في النقد ، بل هي ذات قيمة ثانوية وليست ذات قيمة جوهرية للأسلوب ، ولا تفيد كثيراً في النهوض بالأدب وأسلوب القول فيه ، وقد كانت العناية بها - في العصور الوسطى في أوروبا ، ثم في العصر الكلاسيكي - مدعاة الحمد في الأسلوب والنقد معاً (١) .

ولاشك أن للأدب اليوناني ، وما كان يستورده من اعتبارات وقيم ، أثر كبير في نظريات أرسطو . فهو الذي جعله ، مثلاً ، ينزل للشعر مكانة أسمى كثيراً من النثر . فلم يفرض أرسطو أن النثر قد يقوم برسالة خاصة في القصة مثلاً ، ومكانة القصة في الأدب الحديث أعظم من سواها من الأجناس الأدبية ، ولم يشر أرسطو إليها مجرد إشارة . والأدب اليوناني هو الذي جعله كذلك يعلى من شأن المسرحية والملحمة ، ويفاضل بين المأساة والمهابة وينتهي إلى تفضيل المأساة ، مخالفاً أساندة أفلاطون الذي فضل عليها الملحمة ، ولم يحظ الشعر الوجداني بعامة بمكانة ما في دراسة أرسطو للشعر . وذلك أنه في جملة يعبر عن الأدب عن آراء ومشاعر فردية ، على حين الشعر الموضوعي في المسرحية والملحمة يتناولها قضايا عامة كلية ، هي التي يتيسر بها للشاعر التوجيه الاجتماعي وإقرار المعاني العامة ، وإثارة العواطف الإنسانية ذات الأثر الشامل (٢) .

وعناية أرسطو بالخطابة ، وعلاجه لمسائل النثر في ظل الاعتبارات الخطابية ، أثر من آثار عصره أيضاً . فقد كانت عناية السوفسطائيين بالخطابة بالغة المدى ،

(١) وهذا ما أثار عليه الرومانتيكيون وأنكروا للنقد الحديث ، أنظر مثلاً كتابي : الرومانتيكية ، الباب الأخير ، وسأشرح هذا مفصلاً في كتابي : « علم الأسلوب » أو البلاغة الحديثة .

(٢) أنظر صفحات ٤٥ - ٤٨ من هذا الكتاب ، ولكن للرومانتيكيين - مثلاً - زعمر شعرهم الوجداني بهذه المسائل الكلية ، أنظر أمثلة منها في كتابتي : الرومانتيكية ، الباب الثالث . وهو ما لا تكاد نجد له نظراً في الشعر الوجداني في الآداب القديمة .

فأفاد أرسطو منهم . وحاول بعد ذلك أن يضع أسساً أقوم تصلح ما يفسدون ، وتقوم ما يشوهون . وله في ذلك أصالة وفضل لا ينكرهما عليه أحد .

وقد كشف هذا العبقري عن صلة الفن بالطبيعة في نظريته في المحاكاة (١) . وهي أصدق ما قيل في النقد القديم ، ولا تزال ذات قيمة كبيرة في النقد الحديث . وقد سبق أن بينا أن أرسطو لم يقصد فيها إلى أن يكون الفن انعكاساً للطبيعة ، كما تنعكس الأشياء في المرآة ، إذ لو كان كذلك لكان الشاعر سليباً في شعره ، وهو ما لم يدر بخلد أرسطو . لأن المحاكاة — كما يرى أرسطو — ليست وصفاً للواقع ، ولكنها وصف لما يمكن أن يكون . وليس موضوعها ما يراه المرء ، ولكن موضوعها هو الممكن في ذاته ، على حسب ما عليه الناس أو ما يمكن أن يكونوا عليه . وهذا خير ما قيل في فلسفة الأدب وصلته بالقضايا العامة والعالمية . وقد ركز أرسطو آراءه الفنية الباقية ، وقضاياها الصائبة ، متخذاً المحاكاة محوراً لها ، كما سبق أن شرحنا (٢) .

هذا إلى عبقريته في الحديث في نظرية « الوحدة العضوية (٣) » ، والحدث ، وأنواعه ، وطبيعة الحكاية أو الخرافة التي هي أساس العمل الفني (٤) ، والرسالة الخلقية للأدب والشعر خاصة (٥) ، مما كان له أبلغ الأثر في عصر النهضة وفي العصر الكلاسيكي في أوروبا . ولا يزال حديثه فيها ذا قيمة ، أو موضع جدال في الآداب العالمية الحديثة (٦) .

ولا شك أن كتاب « فن الشعر » لأرسطو أعمق في نظراته ، وأوسع في آفاقه ، من كتاب (الخطابة) ولكن الكتاب الثاني كان له حظ أوفر من الأول في الآداب الأوروبية حتى عصر النهضة . وفي تلك القرون الطويلة ظل كتاب « فن الشعر » محبوباً ، أو يكاد ، فكانت آراء قليلة مما قالها أرسطو في ذلك الكتاب تتناقل شفويّاً

(١) أنظر صفحات ٤٠ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) أنظر :

George Saintsbury ; A History of Criticism and
Literary Taste in Europe vol. I, London. 1922 p. 48-59

(٣) أنظر صفحات ٢٨ وما يليها من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ٣٥ ، ٥٦ ، ٦١ من هذا الكتاب .

(٥) أنظر وما يليها ، ٦٣ وما يليها من هذا الكتاب .

(٦) سزيد هذا وضوحاً في الباب الثالث من هذا الكتاب .

وعن طريق الرواية على يد النحويين ونقاد الأدب في العصر الروماني وما تلاه من العصور حتى القرن العاشر الميلادي ، حين ترجمت إلى اللاتينية الترجمة العربية لكتاب فن الشعر ، فلم تنتج أثرًا يذكر ، لأنها كانت محرفة ومحورة عن الأصل ، فلم تكشف عن الآراء الحقيقية لأرسطو في الشعر وأجناسه ورسائله الخلقية والاجتماعية .

ومنذ أوائل القرن السادس عشر ، ظهرت الترجمات الأولى لكتاب « فن الشعر » عن الأصل اليوناني . وبدأ الكتاب ينتج أثره الحميد في الآداب الأوروبية . فكثُر شراحه من الإيطاليين والفرنسيين كثرة تجعل المقام هنا ضيقاً عن سرد أسمائهم وبيان آرائهم (١) . وكان من ثمراته ظهور الكلاسيكية التي اقتندت بأرسطو في كل ما قال ، بعد شرحه وتأويله على نحو بعدت به أحياناً بعداً كبيراً من آراء أرسطو الأصلية ، وحتى انجلترا التي تأخر فيها ظهور المذهب الكلاسيكي بالنسبة لإيطاليا وفرنسا ، تأثرت تأثراً عميقاً بكتاب « فن الشعر » ، فقد ترامت آثار هذا الكتاب إلى مارلو Marlowe (١٥٦٣ - ١٥٩٣) ، وإلى سبنسر Spenser (١٥٥٢ - ١٥٩٩) وشكسبير (١٥٦٤ - ١٧١٦) - وكثير من كتاب الإنجليز منذ عصر اليصابات يذكرون كتاب « فن الشعر » ويرون فيه الحجة التي لا تدفع ، مثل سيدني Sidney (١٥٥٤ - ١٥٨٦) ، وبن جونسون Ben Jonson المتوفى عام ١٦٣٧ ، ثم ملتن Milton (١٦٠٨ - ١٦٧٤) . ولا زال هذا الكتاب القيم يؤثر في النقد الحديث ، ولا زالت الآراء الفذة التي أدلى بها مؤلفه العبقري موضع المناقشة حتى عصرنا (٢) .

أما كتاب أرسطو : « الخطابة » ، فقد كان حظاً في التأثير أوسع من أثر « فن الشعر » ذلك أن العصور الأوروبية الوسطى عرفتة . وعليه أعتمد النحويون والبلاغيون حتى أواخر العصر الكلاسيكي . ولكن كان تأثيره مشغوم العاقبة ، إذ أتى بعد أرسطو من شغل بالاصطلاحات البلاغية عن روح البلاغة ، وأعنتهم الوسائل عن الغاية ، فجروا وراء الألفاظ والتعابير ، حتى جمدت البلاغة ، وفقد الإدراك العام للغة وفنونها ، وضعت وسائل نقد الأسلوب في خصائصه الفنية الحقيقية

(١) سترغز لهذا بشئ من التطويل في كتابه : « الكلاسيكية » .

(٢) أنظر مقدمة هاردي Hardy لترجمته العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو ص ٢٢ - ٢٣ .

وأهدافه العامة ، وظلت الحال كذلك حتى الثورة الرومانتيكية والعصر الحديث (١) . ولم يكن أرسطو مستولاً في شيء عن هذا الحمود ، إذ كان ألقه أرحب ، وإدراكه أوسع من جميع من ساروا على منواله في كتاب « الخطابة » :

أما العرب فقد عرفوا كتاب « فن الشعر » وكتاب « الخطابة » قبل أن تعرفهما أوروبا بزمان طويل . فقد نقلهما إلى العربية أسحق بن حنين المتوفى سنة ٢٩٨ هـ ، كما يفهم من كتاب الفهرست لابن النديم . ويذكر ابن النديم كذلك أن الكندي قد اختصر كتاب فن الشعر ، وإن كان مختصر الكندي هذا لم يصل إلينا . والكندي توفي على الأرجح عام ٢٥٢ هـ أي قبل حنين ابن اسحق ، مما يدل على أن كتاب فن الشعر كان معروفاً عند العرب قبل حنين (٢) .

ويفهم من كلام الجاحظ أن أرسطو كان قد ترجم عصر الجاحظ وقبيل عصره ، (عاش الجاحظ من ١٥٠ إلى ٢٥٥ هـ) ، إذ يذكر الجاحظ أن هؤلاء المترجمين لم يستطيعوا نقل ما ترجموه إلى العربية في دقائقه ، ثم يذكر أسماء بعض هؤلاء المترجمين ، يقول الجاحظ : « إن المترجم لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم على خصائص معانيه ، وحقائق مذاهبه ، ودقائق اختصاراته ، وخفيات حلوده ، ولا يقدر أن يوفيهما حقوقهما ، ويؤدي الأمانة فيها . فهل كان — رحمه الله تعالى — ابن البطريق وابن ناعة وأبو قرّة وابن فهر وابن وهيب وابن المقفع مثل أرسططاليس ؟ (٣) » . ويستفاد من كلام الجاحظ نفسه أن كتاب فن الشعر لأرسطو كان معروفاً له (٤) . وفي موضع آخر يعيب الجاحظ على مترجمي أرسطو من العرب ، فيقول : « لعله (أرسطو) أن لو وجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة » يعني يشهر به (٥) .

(١) قد أشرنا إلى شيء من هذا في الفصل الأخير من كتابنا : الرومانتيكية ، وسيكون مجال شرحه واسماً ؟ كتابنا القادم : « علم الأسلوب » .

(٢) راجع الفهرست لابن النديم ص ٢٥٠ نشرة فلوجل ، ولا سمنا هنا الوقوف كثيراً لهذا التحقيق : راجع التراجم العربية القديمة لكتاب فن الشعر في ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي لكتاب فن شعر لأرسطو ، وكذا مقلمة القيمة ص ٥٠ — ٥٦ .

(٣) أنظر الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر) : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون ج ١ ص ٧٥ — ٧٦ .

(٤) نفس المرجع ص ٧٤ .

(٥) نفس المرجع ج ٦ ص ١٩ وأنظر كذلك ص ١٩ ج ٦ ، ص ٥٠ ج ٢ .

ولم يكن لكتاب « فن الشعر » أثر يذكر في الأدب العربي ونقده ، لأن العرب لم يفهموه ، ذلك أن أرسطو كتب ذلك الكتاب يعالج فيه الشعر الموضوعي ، شعر المسرحيات والملاحم ، وهو ما لم يعرفه الشعر العربي القديم . وهذه حقيقة سبق أن نبهنا إليها في دراستنا هذه (١) . ولذلك ترجم العرب « المأساة » بالمديح ، و « المهزلة » بالهجاء ، مما ضل في فهم الكتاب ونظرياته .

ولقد تأثر العرب تأثراً بليغاً بكتاب الخطابة لأرسطو ، وبخاصة بالقسم الخاص بالأسلوب فيه . ولا يبعد أن يكونوا قد تأثروا بكتب السوفسطائيين التي تناولت نفس الموضوع ، مما ليس لدينا الآن وسائل لتحقيقه : وكان تأثر العرب من هذه الناحية من تأثر البلاغيين من الأوروبيين بأرسطو حتى الرومانتيكية ، فصرفهم الاصطلاحات والتعبيرات البلاغية عن الإدراك العام للنقد ونظرياته ، كما فطن لها أرسطو في كتاب « فن الشعر » وكما زخرت بها الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة حتى الآن ، مما لا نكاد نجد له أثراً في النقد العربي القديم كما سنرى ذلك في الباب التالي .

وهذا كله كان أرسطو أب النقد في الآداب الأوروبية ، وفي الأدب العربي كذلك . وقد فتح للنقد ميادين فسيحة كانت أخلد أثراً وأوسع مدى من فتوحات تلميذه : الأسكندر الأكبر (٢) .

(١) انظر ص ٤٤ - ٤٥ .

(٢) انظر : G. Saintsbury : op. cit vol. I. P. 59

الباب الثاني

النقد عند العرب

الفصل الأول

نشأة النقد العربي وخصائصه العامة

مدى تأثره بأرسطو — عمود الشعر

١ — نشأة النقد العربي

طبقاً لما اتخذنا لأنفسنا من منهج ، ولما عرفنا به النقد الحديث ، لن نعبأ في نشأة النقد العربي بالأحكام العامة التي كان يصدرها الشعراء في القديم بعضهم على بعض مع عدم التحليل لها ، مما يروى بعضه في أسواق الجاهلية إذا افترضنا صحته ، وكثير منه واضح الانتحال . ويلتحق بذلك ما كان يدور في نظير هذه الأسواق الجاهلية في العصر الإسلامي ، كسوق المربد بالبصرة . وكان التحكيم في النقد — في هذه الأسواق وفي المربد ونظائرهما — قريب الشبه بما كان من التحكيم المسرحي في العصور اليونانية القديمة قبل نشوء النقد المنهجي عندهم ، مما سبق أن قومناه من وجهة نظر النقد (١) الحديث ، ولعل خير ما يستلزم ثمرات هذا الاتجاه ، ويستخلص منه أقصى غاية له ، هو ما عبر عنه الملاحظ حين نصح الكاتب والشاعر بالاحتكام إلى ذوق الصفوة من الجمهور والثقة في ذلك اللوق ، دون ضرورة التماس تعليل فني منه : « فإذا أردت أن تتكلف هذه الصناعة ، وتنسب إلى هذا الأدب ، فقرأت قصيدة ، أو حبرت خطبة ، أو ألقت رسالة ، فأياك أن تدعوك ثقتك بنفسك . أو يدعوك عجبك بعمرة عقلك . إلى أن تنتحل وتدعيه ، ولكن أعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب ، فإن رأيت الأسماع تصغي له ، والعيون

(١) هذا الكتاب ص ٥ — ٧ وواضح أننا لا نؤرخ هنا للنقد العربي ، ولكننا نوصف ...
وتجاهاته العامة ، لكي نكتشف عن مصادرها وأصالتها ، وبخاصة لكي نفهمها في ضوء النقد الحديث

تجدد إليه ، ورأيت من يطلبه ويستحسنه ، فانتحله . فإذا عاودت أمثال ذلك مراراً فوجدت الأسماع عنه منصرفة ، والقلوب لاهية ، فخذ في غير هذه الصناعة . واجعل رائدك الذي لا يكتلب حرصهم عليه أو زهدهم فيه « (١) » ؟

وعن الحرص على استجادة الجمهور للكلام نشأ التفريق بين من سموهم « أهل الصناعة » من الشعراء منذ الجاهلية — وبين أصحاب البديهة والارتجال — وأولئك يعيدون النظر في شعرهم ليلقي قبولاً حسناً : « فكان زهير يسمى كبار قصائده بالحوليات ، لأنه يمضي فيها حولا » ، وكان الخطيئة يقول : « خير الشعر الحولى المنقح (٢) » . ويفهم من كلام الجاحظ — في هذا الموضوع من البيان والتبيين — أنه يمدح هذا المنحى ، لمكانة التخيير والأناة وطول النظر :

على أن بعض المتقدمين من الرواة كانوا يرون غير ذلك ، فيمدحون الاستسلام للخواطر الأولى ، ويذمون طول النظر في الشعر ، ومن هؤلاء الأصمعي على ما حسب ما يرويه الجاحظ أيضاً : « ... كان (الأصمعي) يقول : الخطيئة عبد لشعره : عاب شعره حين وجده كله متحيراً منتخياً مستوياً ، لمكان الصناعة والتكلف والقيام عليه (٣) » ، على أن نفهم من التكلف هنا طول الأناة والنظر ، وهو غير التكلف عند المحدثين فيما بعد ، أمثال أبي تمام مثلاً ، كما يدل على ذلك نص آخر للجاحظ في التفرقة بين الأمرين (٤) . على أن الجاحظ يعلل لنشأة نزعة الصناعة عند أهل الصناعة بأن المدح أو التكسب بالشعر كان من دوافعها الحتمية : « إن من تكسب بشعره ، واتمس به صلات الأشراف والقادة ، لم يجد بدا من صنيع زهير والخطيئة وأمثالها (٥) » .

ولعل خير من وصف نزعة الصناعة وصفا أدبياً — في وجه البهانة أو الارتجال — هو الشاعر الأموي : سويد بن كراع ، في هذه الأبيات :

(١) الجاحظ : البيان والتبيين . طبعة وتحقيق الأستاذ عبد السلام هارون ، ج ١ ص ٢٠٢ .

(٢) المرجع السابق ٣٠٤ — ٢٠٥ .

(٣) الجاحظ : الطليعة السابقة ، ج ١ ص ٢٠٦ .

(٤) نفس المرجع : ج ٢ ص ٩ .

(٥) نفس المرجع ج ٢ ص ١٣ — وابن رشيق : العملة ص ٨٢ — ٨٦ .

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادى بها صرياً من الوحش نزعاً (٢)
 أكالها حتى أعرض بعدد ما يكون سحيراً أو بعيداً فأجمعها (٣)
 عواصي إلا ما جعلت أمامها عصا مرید تغشى نخوراً وأذرعاً (٤)
 أهبت بغير الآبدات فراجعت طريقاً أملت القصائد مهيماً (٥)
 بعيدة شأو ، لا يكاد يردها لها طالب حتى يكل ويظلمها (٦)
 إذا خفت أن تروى على رددتها وراء التراقي خشية أن تظلمها (٧)
 وجشمتي خوف ابن عفان ردها فتفتتها حولاً حريداً ومربعاً (٨)
 وقد كان في نفسي عليها زيادة فلم أر إلا أن أطيع وأسمعاً (٩)

وفي العصر الأموي ظهر اتجاه نقدي جديد - وإن يكن بدائياً - ولكنه كان فيه ضرب من التعليل الموضوعي ، أساسه تقاليد العرب في أشعارهم وعاداتهم وحياتهم العاطفية . وهو تابع للعرف اللغوي الذي أثر بخاصة في الموازونات (١) فيها بعد . ولعل أقرب مثل نظريه لذلك هو المجلس الأدبي الذي اجتمع فيه عمر بن ربيعة والأخوص بن محمد ، ونصيب ، ثم كثير الذي حكم على عمر - في بعض غزلياته - أنه أراد أن يتغزل بحبيبتة فتغزل بنفسه ، ثم مدح الأخوص في أنه سار على التقليد العربي في قصيدة من قصائده حين صور خضوعه لمحبيته ، ومن هذه القصيدة .

لقد منعت معروفها أم جعفر وإنى إلى معروفها لفقير

- (٢) كان من سبب هذا الشعر أن سويدا لما بنى عبد الله بن دارم ، فاستمدوا عليه سعيد بن عثمان بن عفان ، فطلبه ليضربه ويحبسه ، فهرب ولم يزل متوارباً حتى كلم فيه ، فآتته على ألا يعاود ، والمادة : المبالغة والمخاطلة ، والفزع جمع فازع وهو التريب .
- (٣) أكالها : أراقها ، والتريس : التزول في وجه السحر .
- (٤) المرید كثير : محب الإبل .
- (٥) أهابت بها : دعاها . الآبدات : المتوحشات ، ضى بها القوافي الشرذ . . أملت : سلكته ، طريق بل : مملوك مملوم . والهج : الواسع المنبسط .
- (٦) لمى لا يكاد يردها طالب لها : يقول هي مطلقة لا يستطاع ردها إلا بالجهد .
- (٧) تروى على : تروى على . الترقوة : مقدم الحلق في أعلى الصدر حيث يترق النفس .
- (٨) الحريد : اتام الكامل .
- (٩) الجاحظ : المرجح السابق ج ٤ ، ص ١٢ - ١٣ وابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٨ .
- (١٠) تستدث عن هذا الأثر في معنى العرف اللغوي وأزمة التجديد في النقد العربي القديم في الفصل الخامس من هذا الكتاب .

ثم رجع كثير فلم الأحوص حين خرج على تقليد آخر ، هو إصرار الحبيب على دوام العاطفة على الرغم من هجر الحبيبة له ، وهو تقليد عام في النزل العربي ، يخرج عليه الأحوص بقوله :

فإن تصلى أصلك ، وإن تعودى طحجر بعد وصلك لا أبالى
فلعل كثير على البيت السابق متوجهاً إلى الأحوص ، قائلا : « أما والله لو كنت من فحول الشعراء لبليت : هلا قلت كما قال هذا (وضرب يده على جنب نصيب) :
بزينب ألم قبل أن يرحل الركب وقل : إن تملينا فاملك القلب »
ولكن كثيراً بعد أن مدح نصيباً بما سبق ، عاد فعاب عليه قوله :

أهم بدعد ما حيث فإن أمت فواحرنا من ذا يهيم بها بعدى ؟
لأنه فهم من البيت الأخير أنه يهيم بمن يشغل مكانه منها من جانب غير كريم (١) ، على أن هذه الزعة التقليدية ومراعاة الموروث وما قاله الأقدمون هي التي تركت أثرها العميق في عמוד الشعر ، كما سنبين بعد قليل .

وفي العصر العباسي استجاب الأدب العربي لمطالب مجتمع جديد بسبب اتساع الحضارة الإسلامية ، واتصال العرب بثقافات أخرى ، وتعرفهم على حضارات أمم قديمة من أهمها اليونان والفرس ، ولا يهمننا هنا تفصيل صنوف التجديد هذه فيما يخص الأدب ، ولكننا نبين أثرها العام في النقد ، وكيف استجاب ذلك النقد فيها للذواغ الجديدة . ومن نقاد هذه الفترة من كانوا في نفس الوقت من الشعراء ، مثل بشار بن برد الذي غاب غلظه التصوير في قول كثير :

ألا إنما ليلي عصا خيزرانة إذا لمسوها بالأكسف تلين

(١) المنبر : الكامل ، ج ١ ص ٣٣٢ - ٣٣٣ - ويرى بعد ذلك أنه قد نظر بعض هؤلاء الشعراء لبعضهم فقالوا : قوموا ، فقد استوت الفرقة (بكسر الفاء) - أي الية ، واستواؤها . انقضاؤها . وهذا النوع العربي في الحياة العاطفية التقليدية سنشرح امتداده وسبب نشأته في حديثنا في جنس النزل العربي في هذا الباب . وفيه لا يهيم هؤلاء بأن الشعر يصف ما يشعر به ويصدق فيه ، بل يراعون ما ساد من اتجاه في الجمالية . وبما ذلك يقتضون مثل قول طرفة ابن العبد :

نقل نحيال العاصرية يتصرف إليها ، فإنى واسل حبل من وصل

فقال : « والله لو جعلها عصا مخ أو عصا زبد لقد كان جعلها جافية خشنة بعد أن جعلها عصا ، ألا قال كما قلت :

إذا قامت لمشيتهما تثنت كأن عظامهما من خبز زان (١) »
وهي ملحوظة دقيقة تتصل باللون السليم ودقة التصوير ورهف الحس .

. وقام أبو نواس كذلك بدعوته إلى الرجوع للطبع لا إلى التقليد ، وباستبدال وصف الخمر في مطلع القصائد بوصف الأطلال التي هي غريبة عن بيئة أبي نواس الجديدة . وكان يمكن أن يعد أبو نواس من كبار النقاد في دعوته هذه لولا أنه حاذى فيها الأقدمين باستبدال مطلع بمطلع آخر ، على حين لا ضرورة لكليهما ولا صلة له بالقصيدة من وجهة النظر الحديثة ، ولكنه على أية حال صادق في الدعوة إلى تصوير الشاعر لما يرى على حسب ما يشعر به ، لا على حسب ما سمع عنه ، في قوله :

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم
تصف الطلول على السماع بها أفلو العيان كانت في الحكم ؟
وإذا وصفت الشيء متبعا لم تحسل من خطأ ومن وهم (٢)

على أن أهم الاتجاهات التي وضحت في النقد في العصر العباسي قد ظهر فيها أثر النقد اليوناني قليلا أو كثيرا ، في حدود ما استطاع نقاد العرب فهمه ، ونمت هذه الاتجاهات فيما بعد ، وكثرت مظاهرها ، مما سنغنى ببيان دقائقه في جميع المسائل التي سنعرض لها في النقد العربي في دراستنا له في هذا الفصل . وعلينا أن نذكر أمثلة جزئية لتأثر النقد العربي بالنقد اليوناني لتتبعها بالاتجاه النظري العام في هذا التأثير .

فن ذلك اتجاه المتكلمين الفلسفي ، في مثل صحيفة بشر بن المعتمر — وهو من المعتزلة ، وتوفي عام ٢١٠ هـ — يقول في تلك الصحيفة : « والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة ، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معاني العامة . وإنما

(١) المبرد : الكامل ، ج ٢ ص ٨٠ .

(٢) ابن رشيقي : السلة ، ج ١ ص ٥٨ .

مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال (١) . وهذا ومقتضى الحال الذى تحدث عنه أفلاطون (٢) فى محاوره فيدرس ، ثم أرسطو فى مواطن كثيرة (٣) .

وخبر من يمثل هذا الاتجاه النظرى المتأثر تأثراً عموماً بالتقد القديم ، هو الحافظ ، فهو صاحب نظريات نقدية كثيرة سنضعها فى مواضعها من هذا الباب . ونشير منها الآن إلى ما عمس بنية القصيدة ، فى ذكر المعانى المتسقة فى الأبيات المتجاورة ، مما سماه الحافظ : « القرآن » فيها يرويه عن رؤية الرجاز ، ثم يفسره بالتشابه والموافقة ويوضحه بروايته لما قاله بعض الشعراء لآخر : « أنا أشعر منك . . . لأنى أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه (٤) .

أعمق من ذلك أن يحلر الحافظ الشاعر من بناء قصيدته على الحكمة فحسب ، مما نزع شعراء العرب إليه وأكثروا منه فى العصر العباسى . وذلك أن الحكمة نخل بالبنية العامة للقصيدة : « . . . لو أن شعر صالح ابن عبد القدوس . . . كان مفرقاً فى شعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما عليه ببطقات . . . ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالا لم تسر ، ولم تجر بحرى النواذر . ومضى لم يخرج السامع من شىء إلى شىء لم يكن لذلك عنده موقع (٥) » .

وفى العصر نفسه بدأ الفلاسفة من العرب يترجمون كتب اليونان فى النقد ، وبخاصة أرسطو ، وأخذ يطلع عليها — إما فى أصلها أو فى ترجمتها — بعض نقاد العرب ، مما قدمنا الأدلة عليه فى ختام الباب السابق . والذى يسترعى الانتباه عناية أولئك الفلاسفة وحدهم بالتقد النظرى لأرسطو ، دون محاولة ممارسته على نحو فعال ، فى حين لم يعن النقاد بفلسفة النقد ، لأن النقد ظل فى أذهان العرب منفصلاً فى جوهره عن الفلسفة — على تقيض ما فعل اليونانيون — مما ظل أثره فى نقدنا العربى حتى العصر

-
- (١) الجاحظ : البيان والبيان ، ج ١ ، ص ١٢٥ — ١٢٦ — وستحدث كذلك عن صحيفة بشر هذه حين نشرح مسألة اللفظ والمعنى فى الفصل الأخير من هذا الكتاب .
 (٢) أنظر ص ٢٨ من هذا الكتاب .
 (٣) فى البراهين الخلاقية ، وفى فصل الخلافة ، أنظر فهرس المعارف : مقتضى الحال .
 (٤) الجاحظ : البيان والبيان ، ج ١ ، ص ٢٥٥ — ٢٥٦ .
 (٥) نفس المرجع ص ٢٥٦ .

الحديث لدى المتخلفين ، وعلى الرغم من ذلك تبدو آثارات فلسفية متفرقة لبعض هذه النظريات العامة في النقد العربي ٥

فمن ذلك اتجاه قدامة إلى دراسة الأجناس الأدبية ، تبعاً لنظرة أرسطو في النظر إلى العمل الأدبي بوصفه كلا ذا وحدة ، في حدود ما فهم قدامة ومن سايروه ، مما سنشرحه ونقومه في الفصول التالية .

على أن الجانب الدقيق الذي يغيب عن نظر الباحث الأول وهلة ، هو فهم نقاد العرب للخيال ومدى تأثيرهم فيه باليونان ، وتأثرهم كذلك بنظرية المحاكاة ، ولهذا ستحدث عن هذا الجانب أولاً ، لنشرح بعد ذلك عمود الشعر وما استتبعه من خصوصية بين القدماء والمحدثين :

٢- الخيال عند العرب وأثر نظرية المحاكاة

١- لم يستقر الخيال في مفهومه الحديث المتمر - وهو أنه عملية توليد الصورة التي وظيفتها تصوير الحقائق النفسية والأدبية - إلا منذ فلاسفة الرومانتيكية والفيلسوف « كانت » ، ولكن النقد القديم كله قبل ذلك ظل أبعد ما يكون عن هذا الفهم الحديث (١) ٥

وسبق أن رأينا أرسطو يقلل من شأن الخيال ، ويرى ضرورة وصاية العقل عليه ، وأنه كان يخلط بين الخيال والوهم (٢) . وانتقلت الفكرة إلى فلاسفة المسلمين أولاً ، ثم ظهر أثرها في النقد العربي القديم . ف يرى ابن سينا أن الكلام المخيل هو « الذي يفعل به المرء انفعالا نفسانياً غير فكري ، وإن كان متيقن الكذب (٣) » . ويحلز ابن سينا من الخيال ، ويسميه التخيل ، على نحو ما حلز أرسطو ، ثم الكلاسيكيون والأورويون : « وفي حركة تطلب المعارف العليا يستعين الإنسان بالعقل الفعال الذي

(١) سنشرح ذلك الإدراك الحديث وأثره البعيد المدى في التجديد في الشعر في الفصل الثاني من الباب الثالث ، حين نتحدث في صياغة الشعر . ولعل ما ساعد على هذا الاستقرار في النقد الأوروبي توحده الأصل الاشتقاق لكلمتي الخيال Imagination والصورة Image .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ١١٠ - ١١١ .

(٣) ابن سينا : الشفاء ، الفصل التاسع : في الشعر مطلقاً وأصناف الصيغ الشعرية ، والأشعار اليونانية .

يهديه عن طريق المنطق والفلسفة ، ويفضل مصدر المعارف الذى هو مصدر النفس الملكية . وهذا العقل الفعال قسمى « - وعند ابن سينا أن هذا العقل الفعال يحضر إنسان من رفقته ، أى رفة القوى الحسية الأخرى ، ومنهبت الخيل الذى يصفه ابن سينا قائلا : « وأما الذى أمامك فباهت مهذار ، يلقى الباطل تلقياً ، ويختلق الزور اختلاقاً ، ويأتيك بأخبار ما لم تزود ، قد درن حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب . وإنك لبيتى بانتقاد حتى ذلك من باطله ، والتقاط صدقه من زوره .. » (١).

وينعكس أثر هذا إدراك الخيال فى النقد العربى ، فيما سماه عبد الظاهر : التخيل ، أو الإيهام بالكذب (٢) . ولهذا يكون من العبث أن نربط بين الخيال والصورة فى النقد العربى القديم ، لأن كليهما مفهوم مستقل عن الآخر . والربط بينهما - فى مفهومنا الحديث - لم يوجد إلا منذ عهد قريب . أما وجوه البلاغة التى قد تتصل بالصورة فى ناحية من نواحي مفهومنا القاصر ، فلم ترتبط عند أولئك النقاد بالخيال ولا بالصورة ، وإنما كانت صلتها عندهم وثيقة بالقدر الذى فهموه من نظرية المحاكاة كما عرفوها من أفلاطون وأرسطو .

٢ - وقد فهم نقاد العرب من المحاكاة أنها مرادفة للمجاز ، أى التشبيه والاستعارة والكناية (٣) يقول بن رشد : « والمحاكاة فى الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه ، مثل وجود النغم فى المزامير ، والوزن فى الرقص ، والمحاكاة فى اللفظ . . . وقد تجتمع هذه الثلاثة بأمرها ، مثلما يوجد عندنا فى النوع الذى يسمى الموشحات والأزجال . وهى الأشعار التى استنبطها فى هذا اللسان (العربى) أهل هذه الجزيرة (الأندلس) » (٤) .

(١) ابن سينا : رسالة إلى بن يقطين فى : « رسالة القدر » طبعة ليدن ١٨٩٩ ، وسما شرح وترجمة بالفرنسية .

(٢) شترش ذلك ونقومه فى الفصل الرابع من هذا الباب فى أهداف النقد العربى .

(٣) تراجم الصفحات الأولى من الترجمة من يونس لكتاب أرسطوطاليس فى الشعراء ، وكلنا الفصل التاسع منه .

(٤) أبو الوليد بن رشيد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، فى : فن الشعر ، ترجمة الدكتور بد الرحمن يدي ، مع الترجمة القديمة وشرح قفاري وابن سينا وابن رشد - ص ٢٠٣ - وأنظر كذلك من صفحات ١٩٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢٢ - ٢٢٣ ، ٢٢٤ .

وواضح أننا إذا فهمنا أن المحاكاة قد توافرت في الموشحات والأزجال ، فإننا بذلك نكون قد قوضنا النظرية اليونانية من أساسها .

ويرامى لدى فلاسفة العرب أيضاً مفهوم للمحاكاة أقرب إلى رأى أفلاطون الذى عرفناه من قبل (١) . وذلك في قول أبى سليمان المنطقى فيما يحكيه أبو حيان التوحيدي : « وقد علمنا أن الصناعة (الفنية) تحكى الطبيعة ، وتروم المحاق بها والقرب منها ، على سقوطها دونها . وهذا رأى صحيح وقول مشروح . وإنما حكمتها ، وتبع رسمها ، وقصت أثرها ، لانحطاط رتبها عنها (٢) » .

ويدل مثل هذا القول على إدراك الصلة بين الصناعة الفنية والطبيعة ، وأن الطبيعة بمثابة نموذج عام يحاول الفن أن يحاكيه ، ولكنه يقصر على محاكاته (لأنه يقف عند ظواهر الطبيعة كما رأى أفلاطون) - على أن هذا القول لم يرتبط لدى صاحبه بتعليقات ذات قيمة في صلته بالشعر أو الفن . والنص السابق واضح الدلالة على أنه مأثور عن الأقدمين .

ومن بين نقاد العرب من يصف قدرة الإنسان على المحاكاة ، متأثراً كذلك بما أثر عن الأقدمين . ونقصد به الجاحظ في قوله : « ولذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إنما قيل له : العالم الصغير سليل العالم الكبير ، لأنه يصور بيديه كل صورة ، ويحكى بفمه كل حكاية . . وإنما تها وأمكن المحاكاة لجميع مخارج الأمم ، لما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكين ، وحين فضله على جميع الحيوان بالمتنطق والعقل والاستقامة (٣) » . وكلام الجاحظ دائر في خلته حول ما نص عليه أرسطو من أن الإنسان أقدر الحيوانات على المحاكاة ، ولكن أرسطو يربط ذلك بنشأة الشعر ونموه (٤)

(١) أنظر ص : ٢٢ - ٢٧ من هذا الكتاب .

(٢) أبو حيان التوحيدي : المقابشات ، المقابلة التاسعة عشرة ، طبعة القاهرة ١٣٤٧ ١٩٢٩ م ص ١٦٣ .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ص ٧٠ .

(٤) أنظر ص ٤٥ من هذا الكتاب .

على حين يستطرد الجاحظ من قوله إلى تقرير أن الإنسان يحاكي مختلف الناس والحيوان (١) .

ولا شك أن لغلبة الشعر الثنائي على الأدب العربي أثرًا في عجز نقاد العرب عن الإفادة من نظرية المحاكاة على نحو ما أفاد أفلاطون أو أرسطو (٢) .

على أن نظم النقد العربي إذا وقفنا في بيان تأثيره بنظرية المحاكاة عند هذا الحد . فقد انتقلت فكرة - قيمة - من الأفكار التي أدلى بها أرسطو في نظرية المحاكاة إلى النقد العربي ، فأثرت فيه تأثيراً خصباً متنوعاً : وهذه الفكرة تدور حول صلة الشعر بالفنسون الأخرى .

وقد ناظر أرسطو بين الشعر والفنون الأخرى ليقرر أنها جميعاً إنما تصور جوهر الأشياء لا مظاهرها ، يرد بذلك على أساتذة أفلاطون (٣) .

ويرأى أثر الفكرة السابقة في الترجمة العربية لفن الشعر لأرسطو . فثلاً يذكر متى بن يونس أن الناس (يحاكون) بألوان وأشكال كثيرة . ومنهم من يشبهون بالأصوات ، وكذلك بالحركات (واضح أن ذلك في الرسم والموسيقى والرقص على ما قال أرسطو) ، كما يشبهون بالكلام الموزون في الشعر (٤) ، ويقول ابن رشد :

(١) يقول الجاحظ : ... إنما نجد المحاكاة من الناس يحكى ألفاظ سكان إجماع مع غارح كلامهم لا يفاد من ذلك شيئاً ... ونجده يحكى الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينه وأعضائه ، لا تكاد تجد من ألف أعمى واحداً يجمع ذلك كله ، فكأنه قد جمع جميع طرف حركات الميمان في أعمى واحداً . ولقد كان أبو دوية الزنجي مولد آل زياد ، يقف بباب الكوخ بمضرة المكاوين ، فينطق ، فلا يبق حمار مريض ولا هرم حبير ، ولا متصب بهير إلا تنطق . وقبل ذلك مع تفتيق الحمار على الحقيقة ، فلا تفتيق لذلك ، ولا يتحرك منك متحرك ، حتى كان أبو دوية يحركه . وقد كان جميع الصور التي تجمع تفتيق الحمار فيجعلها في تفتيق واحد . وكذلك كان في نباح الكلاب ... » (المرجع السابق للجاحظ ، ص ٦٩ - ٧٠) .

(٢) ولهذا السبب نفسه انعمت دراسة الأجناس الأدبية إلى ملحوظات جزئية ، كما سنرى في الفصل التالي . ولنفس السبب لم يمن نقاد العرب بدراسة بعض أجناس أدبية هرية كان يمكن أن تقوم مقام التمسك في الآداب الأخرى ، كالمقاومة . وقد تحدث الجاحظ عن القصاص (البيان ج ١ ص ٩٣ ، ٢٦٧) ولكنه لم يذكر شيئاً يمتد به في النقد . هذا على الرغم من أن الأدب القصصي العربي هو الذي ترك أثره العميق في الآداب العالمية كما بينا في كتابنا : الأدب المقارن ؛ وكما سنشير إلى شيء منه في الفصل الثالث من الباب الثالث من هذا الكتاب :

(٣) أنظر هذا الكتاب ص ٤١ - ٤٣ .

(٤) ترجمة متى بن يونس ، في مرجع الدكتور عبد الرحمن بدوي السابق الذكر ، ص ٨٥ - ٨٦ .

« وكذلك الحال في الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التي هي الضرب بالعيدان ، والزمر والرقص - أعنى أنها معدة بالطبع لمذيق الغرضين » ، ثم يذكر بعد ذلك أن « الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال (في الفنون التصويرية) والأصوات (في الموسيقى) (١) » .

ولم يرسخ من ذلك لدى أذهان نقاد العرب القدامى سوى عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية ، إذ كانت صلة الشعر بالرقص أو الموسيقى بعيدة عن الاستقرار في أذهانهم ، على حسب ما ألفوا في بيتهم ، على أن الفنون التصويرية كانت تنصرف في كلام هؤلاء النقاد إلى الفنون النغمية لا الفنون الجميلة ، فكان يقصد بها النقش والتصوير ، في مثل فن التجارة وفن النقش .

ولابد أن نشر إلى صدى هذا التنظير بين الشعر والفنون في نقد ثلاثة من كبار نقاد العرب ، أفاد كل منهم فيه على نحو مخالف للآخر .

فالحافظ يرجع الصيانة على المعاني ، محتجاً بأن الشعر : « صياغة ، وضرب من النسخ ، وجنس من التصوير (٢) » .

وفيد من الفكرة نفسها قدامة بن جعفر في قضية التزام الشعر بالصدق ، أو عدم التناقض ، فيرى أن الشعر لا يقاس بما فيه من نبل الفكر ، أو يصدق مضمونه بل بما يحتويه من صنعة ، لأنه إنما يحكم عليه بصورته ، كما أن النجار لا يعاب صنعه برداء الخشب في ذاته ، بل بصناعته فيه ، لأن الشعر شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش . ويستشهد قدامة بما روى عن الأصمعي أنه سئل : من أشعر الناس ؟ فأجاب : « من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير ، فيجعله بلفظه خسيساً » . ثم يسند إلى بعض قلماء اليونان القول بأن « أحسن الشعر أكذبه (٣) » ، بل قد يسنده لأرسطو نفسه (٤) . وهو ما لا أساس له من الصحة ، وقد يكون له مصدر غير محدد لدى بعض السوفسطائيين الذين أطلع على آرائهم .

(١) المرجع السابق ٢٠١ - ٢٠٣ .

(٢) الحافظ : الحيوان ، ج ٣ ص ١٣٢ - وقد أثر بذلك في عبد الظاهر ، كما سنشرحه بالتفصيل في فصل اللفظ والمعنى عند العرب .

(٣) قدامة . نقد الشعر ص ١٠١ .

(٤) نقد الثر المنسوب إلى قدامة ص ٩٠ .

وغير من أفاد من ربط الشعر بالفنون هو عبد القاهر الجرجاني ، في نظريته في « النظم » ، حين قرر أن سبيل المعنى سبيل ما يقع فيه التصوير والصياغة ، وأن الصياغة متوحدة مع المعنى ، حتى إنه لا يمكن أن يوجد جملتان مترادفتان في الدلالة لأن أى تغيير في التركيب يتبعه تغير في الصورة . وقد تطرق من ذلك إلى وجوه حسن الصورة في اتساق الكلام . وعنده أن الفرق كبير بين جمل لا تؤلف صورته لأنه لا يجمعها سلك في التصوير ، وجمل أخرى جيدة لأنها تؤلف « هيئة » أو صورة . ولم يتعمق أحد من نقاد العرب القدامى ما تعمقه عبد القاهر في فهم الصورة وصلتها بالتعبير ، متعمداً في كل ذلك أساساً على فكرته في عقد الصلة بين الشعر والفنون النغمية وطرق النقش والتصوير (١) .

وكما تراءى التجديد الخصب في بعض النواحي النظرية السابقة المتأثرة على نحو رشيد بالتراث المالى في النقد ، بدا إلى جانب ذلك الاتجاه التقليدى الحافظ في حديث نقاد العرب في عمود الشعر .

ويقصد به نقاد العرب وجوه الشعر كما استنتجوها من القصائد الجاهلية وعصر صدر الإسلام والعصر الأموى .

٣ - عمود الشعر

ومنهج نقاد العرب فيها يختلف اختلافاً جوهرياً عن منهج أرسطو . فقد رأيناه يتبع آثار اليونان ليستخلص منها الاتجاهات القويمة والعناصر الناضجة التي يجب الإبقاء عليها دون غيرها ، وباسمها عاب أرسطو كبار شعراء اليونان ، وباسمها كذلك مدح بعض الشعراء الآخرين مكانة ، حين رآهم يجيدون في بعض نواحي نتاجهم الأدبي . ولكن نقاد العرب كانوا في عمود الشعر أسارى التقاليد لما ورثوا من تراث شعري .

وما قاله العرب في عمود الشعر منه ما يرجع إلى اللفظ من حيث جرسه ومعناه في موضعه من البيت ، ومنه ما يتعلق بمفهوم المعنى الجزئى في تأليف القصيدة ، ثم منه ما يخص تصوير المعانى الجزئية وصلتها بعضها ببعض في بنية القصيدة .

(١) واستفتح مكانة عبد القاهر المالى في نظرياته النقدية - إلى جانب تأثره الرشيد - في الفصل الأخير من هذا الباب .

أما اللفظ فيتطلبون فيه الجزالة ، والاستقامة ، والمشاكلة للمعنى ، وشدة اقتضائه للقافية .

وما تطلبوه في مفهوم المعنى الجزئى هو شرف المعنى ، وصحته ، والإصابة في الوصف .

وأما ما يخص تصوير المعانى الجزئية في البنية العامة للقصيدة فهو المقاربة في التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ثم التحام أجزاء النظم والتثامها (١) . ولنشرح ذلك مع التعليق عليه في إيجاز .

وجزالة اللفظ : تتوافر له إذا لم يكن غريباً ولا سوقياً مبتدلاً (٢) . ومعياره أن يكون بحيث تعرفه العامة إذا سمعته ، ولا تستعمله في محاوراتها (٣) . والأمثلة كثيرة تقتصر منها على قول الخبطية (٤) :

يسوسون أحلاماً بعيد أناتها وإن غضبوا جاء الحفيظة والحد
أقلوا عليهم - لا أبا لأبيكم- من اللوم، أوسدوا المكان الذى سدوا
أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدوا شدوا

وبهذه القاعدة عابوا كثيراً من شعر المحدثين . وفي هذه القاعدة تكتسب الألفاظ نبلاً يشبه الثبل الطبقي . وفيها إغفال لموقع اللفظ من الجملة . مما انتبه إليه أمثال عبد القاهر . على أن استقراء الشعر العربي استقراء سليماً يكذب هذه القاعدة .

واستقامة اللفظ تكون من ناحية الجرس أو الدلالة أو التجانس مع قرائنه من الألفاظ .

فمن ناحية الجرس يكون اللفظ مستقيماً بسلامته من تنافر الحروف (٥) . وذلك مقياس نسبي ، يجب أن تراعى فيه اللهجات والأذواق المختلفة . على أن الخطأ هنا أن اللفظة الثقيلة قد تملح في موضعها إذا أوحى معناها المراد في ذلك الموضع .

(١) المرزوقى : شرح ديوان الحماسة ، ص ٩ .

(٢) أبو هلال الصكرى : الصناعتين ، ص ٤٩ .

(٣) القلقشنى : صبح الأعمى ، طبعة دار الكتب ، ج ٢ ، ص ٢٠٦ .

(٤) المبرد : الكامل ، ج ١ ص ٣٤٩ .

(٥) القلقشنى : صبح الأعمى ، ج ٢ ص ٢٤٥ - ٢٤٨ .

ومن ناحية الدلالة يكون اللفظ مستقيماً إذا لم يخاف الشاعر في استعماله أصل
وضعه اللغوى . ولهذا السبب عابوا قول البحرى :

تشق عليه الريح كل عشية جيوب الغمام ، بين بكر وأيم
فالأيم الى لا زوج لها سواء سبق لها الزواج أم لا (١) . فالمقابلة بينها وبين البكر
غير مستقيمة . وهذه قاعدة سليمة لا غبار عليها .

وكذلك يكون اللفظ مستقيماً إذا تجانس مع قرائنه من الألفاظ ، ولذا أخلوا
على مسلم بن الوليد قوله :

فأذهب كما ذهب غوادى مزنة يبنى عليها السهل والأوعار

فكان الأولى أن يقول : السهل والوعر ، أو السهول والأوعار ، ليكون البناء
اللفظى واحداً ، بالتثنية أو الجمع ، على أن محال التأويل هنا واسع ، فالسهل فى
مستوى واحد ، على حين الأوعار مختلفة . ثم إن طلاق القول بذلك يكذبه الاستقراء
الصحيح للشعر العربى القديم والنثر كذلك .

ومشاكله اللفظ المعنى تكون إذا وقع موقعه لا يزيد على معناه أو ينقص عنه ،
ولذا أخلوا على الأعشى استخدامه كلمة : الرجل ، مكن : الإنسان ، فى قوله :

استأثر الله بالوفاء وبالعد ل وولى الملامة الرجال (٢)

لأن الملامة تنسب للإنسان امرأة كان أم رجلاً ، ولا تخص الرجل وحده ،
ويتبع الاعتبار الأخير أن تقع الكلمة موقعها فى القافية ، كأنها الشيء الموعود المنتظر ،
وهذا يمدح بيت الخطيبه :

هم القوم الذين إذا أملت من الأيام مظلمة أضاموا

(١) ابن سنان الخفافى : در القصة ، ص ٧٣ .

(٢) المرزبانى (أبو عبيد الله بن محمد بن عمران) : الموشع فى مأخذ العلماء على الشعراء ١٩٢٢ م

فالإضاءة يتطلبها ظلام الأيام وما استجد فيها من أحداث ملهمة (١)

ويعملون في المعنى أن يكون شريفاً ، وشرف المعنى أن يقصد الشاعر فيه إلى الإغراب ، واختيار الصفات المثلث إذا وصف أو مدح لا يبالى في ذلك بالواقع . فإذا وصف فرساً وجب أن يكون الفرس (٢) كريماً ، وإذا تغزل ذكر من أحوال محبوبه ما يعتدحه ذو الوجه الذي برح به الحب (٣) ، وإذا مدح فعليه أن يذكر ما يدل على شرف المقام إبداعاً وإغراباً ، لا مراعاة لصلق الموقف وصفات ممدوحة كما يراه (٤) .

ويعنون بصحة المعنى إلا يقع خطأ تاريخي ، كقول زهير :

فتنتج لكم غلمان أشام كلهم كأحر عاد ، ثم تنتج فتشم (٥)

أو خطأ على حسب العرف السائد ، ولذا يعيب الأمدى على البحري قوله :

(١) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١٢٨ ؛ وتكرر هنا أننا نريد إجمال القول في شرح ما ذكر نقاد العرب القدماء ، وسنعرض بعد ذلك - في فصل اللفظ والمعنى ، وفي فصل أجناس الشعر - التفصيل والمقارنة .

(٢) ولذا عابوا امرأ القيس في وصفه لحيل البريد وأنها بليدة كما سذكر في الفصل التال ، كما عابوه في قوله :

واركب في السروج غيفانة كما وجهها صف منتشر

لأنه شبه شعر اتصاية بسف التخله ، والشعر إذا غطي العين لم يكن الفرس كريماً ، وذلك هو النقص ، ويعمد في نواصي التحليل أن يكون شعرها غير مفرط في التفكثرة أو القلة ، لأن الفرس لا يكون بذلك كريماً فامرؤ القيس غطى في نظر هؤلاء النقاد وأن كان صادقا في الواقع ، (الأمدي : الموازنة ص ٢٩) .

(٣) أي أنه لا يصف ما يجد هو من حاله الخاصة ، بل يصف ما يشهد له بأنه بلغ غاية الوجد (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٤٤) .

(٤) أنظر أمثلة لذلك في حيد المزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٣٨٣ - ٣٨٤ - أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ٢٧٤ ؛ وقدامة يقصر المديح على الفضائل النفسية من عقل وشجاعة وعدل وعفة ، على ألا يتجاوز ما هو من صفات ممدوحة على حسب مكانته : (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٤٣ ، ١١٠ - ١١١) ولنا إلى ذلك عودة في هذا الباب ببيان مصادر ذلك وقيمه ، وإنما يعيننا الآن شرح مقالوه في معنى عبود الشعر .

(٥) لأن المشتوم هو قدار أحمر محمود لا عاد (المرزباني : الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء ص ٤٥) . وهذا خطأ جزئي فيجب أن يطبق عليه ما قاله أرسطو (ص ٨٣ - ٨٤ من هذا الكتاب) .

نصرت لها الشوق المحجج بأدمع تلاحقن في أعقاب وصل نصرما (١)
وذلك أن الأمدى يرى أن الشوق يشفيه البكاء ولا يزيد منه ، أو مخالفة العرف
القوى ، كقول أبي تمام :

إذا ما رحي دارت أدرت مماحة رحي كل إنجاز على كل موعد
إذ جعل إنجاز الوعد بمثابة طمحة بالرحى ، وهو قضاء عليه ، ذلك - في العرف
القوى - لا يكون إلا للإخلاف (٢) .

والإصابة في الوصف أن يذكر المعاني التي هي الصنق بمثال الموصوف ، مثلاً
كان مصيباً ، لا لأنه مدح هرم بن سنان بصفاته الخاصة ، بل لأنه منحه بالصفات
العامة للرجل الكريم من حيث أنه مثال كريم . ولذا يزوون عن عمر رضى الله عنه
أه قال عنه : « كان لا يمدح الرجل بما يكون في الرجال (٣) » .

والأمور الخاصة بتصوير المعاني الجزئية منها المقاربة في التشبيه ، وأصدقه
« ما لا ينقص عند العكس » ، كتشبيه الورد بالحد والخد بالورد ، وأحسنه ما أوقع
بين شيتين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفردهما كي بين وجه التشبيه بلا كلفة ،
إلا أن يكون المراد من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له ، لأنه حينئذ يدل على
نفسه ، ويحميه من الغموض والالتباس (٤) » .

(١) الأمدى : الموزانة ص ٢٣ - ٢٤ ، ووجه نظر الأمدى - في أن الشوق يشفي من البكاء - صحيحة ،
ولكن من ناحية نتيجة البكاء ، أما أثناء الانفعال بالشوق فإن ذلك الشوق يوجب البكاء ، وفي هذه الحال يكون
في البكاء اشتداد للانفعال وإحاجة له . وإنما قاس الأمدى بذلك المقياس ، لأن المهور في الشعر الجاهل أن
يذكروا البكاء شوقاً ، انظر لما ينتج عنه من شفاء النفس به عقب البكاء ، كما في قول امرئ القيس في مملته :
وان شفاى عبيرة مهراقة فهل عدت وسم دارس من مرسول ؟

وهذا جانب تقليدى محض .

(٢) الأمدى : الموزانة ص ٢٠٤ - ٢٠٥ ، ولنا إلى هذا عودة في بيان أثر العرف القوي في التجديد
عند العرب في الفصل الرابع من هذا الباب .

(٣) انظر وصية أبي تمام البصري في (أبراسحاق المصري القيرواني : زهر الآداب ، ج ١ ص ١٠١
طبعة القاهرة ١٩٢٥) .

(٤) المرزوق في شرح ديوان الحماسة ، الطبعة السابقة ، ص ٩ - وانظر كذلك ص ١٢٣ - ١٢٥ من
هذا الكتاب وعامتها لتصرف آراء أوسط ووجوه حسن التشبيه والاستعارة عنه ، إذ أنه يزيد - على ما ذكره
هنا - التمثيل والتضاد والحركة ، وقد نطن إلى التمثيل عبد القادر الجرجاني ؛ انظر نفس الموضع من هذا
الكتاب .

ثم مناسبة المستعار منه للمستعار له على حسب عرف اللغة في مجازها ، ولذا عيب على أئى نواس قوله :

بح صوت المال مما منك يشكو ويسوح

يريد أن المال يتظلم من إهائته وتمزيقه بالإعطاء لكرم صاحبه ، والاستعارة قبيحة لأنه لا صلة بين المال والإنسان (١) .

ثم التحام أجزاء النظم والتماها ، ويقصدون بذلك إلى الانتقال من كل جزء من أجزاء القصيدة التقليدية إلى الجزء الآخر على نحو جيد ، على حسب ما جرت به تقاليد القصيدة للعربية منذ الجاهلية ، على الرغم من أن هذه الأجزاء — بما تشتمل عليه من وقوف على الأطلال وذكر الديار والحبيب والرحلة إلى الحب ثم المدح — لا صلة في الواقع بينهما ، ولا يمكن أن تتكون منها وحدة عضوية . وإنما يريدون وصل هذه الأجزاء وكفى . على أن إجادة هذا الوصل — وهو ما يسمونه : حسن التخلص من غرض إلى غرض في القصيدة — هي مما عني به المتأخرون ، دون الجاهليين والمخضرمين ، إذ كانت العرب تقول عند فراغها من لفت الإبل وذكر القفار : دع ذا ، أو عد عن ذا (٢) ، ليأخذوا فيما يقصدون إليه من غرض القصيدة الأصلي . ولهذا لم يؤثر حديث نقاد العرب عن التحام الأجزاء في نية القصيدة ، بل اتخذوا القصيدة الجاهلية نموذجاً ، على ما بين أجزاءها من تفاوت يتناقض مع ما نعرفه اليوم من معنى الوحدة (٣) وحول عمود الشعر ، وما تفرع عنه من أمور النقد ، ثارت عند قداى نقاد العرب كل مسائل الخصومة بين القدماء والمحدثين ، إذ أن هؤلاء المحدثين قد انحرفوا قليلاً في صناعتهم عما يقتضيه عمود الشعر من أصول :

وقد افرق نقاد العرب في أمر هذه الخصومة ، ففهم من تعصب للقديم لقدمه ، وبخاصة الرواة والغويون ، كأبي عمرو بن العلاء والأصمعي ، وكان أبو عمر لا ينجح ببيت من الشعر الإسلامي ، وكان يقول : « لقد كثر هذا المحدث وحسن ،

(١) يحيى بن حمزة العلوى : الطراز ج ١ ص ٢٤١ ؛ ولنا عودة إلى العرف القنوى وقيمته وسبب احتفاء العرب به في الفصل الخامس من هذا الباب .

(٢) العدة ج ١ ص ١٥٩ .

(٣) لنا عودة بالدرس والتحليل والمقارنة لمعى الوحدة عند العرب في الفصل الثاني من هذا الباب .

حتى لقد همت أن أمر فتياتنا بروايته (١) . ولا وزن لمثل هذه الآراء . والقول الفصل في هذا ما قاله ابن قتيبة : . . . ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الحلافة لتقدمه ، ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل لفريقيه ، وأعطيت كلا حقه . . . ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة ، على زمن دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم (٢) .

وفطن نقاد العرب في موازنهم بين الشعراء وفي الخصومة بين المحدثين والقدماء - إلى أثر البيئة الطبيعية والثقافة ، وأرجعوا إليها الاختلاف بين جزالة أدب البدو والإعراب ، ودقة أهل الحضرة وسهولة ألفاظها ومعانيها ، وبخاصة بعد الإسلام . حين « اتسعت ممالك العرب ، وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادي إلى القرى ، ونشأ التأدب والتطرف ، فاختارت الناس من الكلام أليونة وأسهلة (٣) » .

ومن أوائل من نبه لأثر البيئة في الشعر ابن سلام الجمحي في طبقاته ، فقد علل لبني شعر عدى بن زيد بأنه كان يسكن الحيرة ويراکثر الريف ، وفسر قلة الشعر في الطائف بقلة الحروب ، لأن الشعر إنما يكثر بالحروب كحرب الأوس والخزرج ، ولذا قل الشعر بين قريش ، إذ لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا (٤) . ومبدأ تأثير البيئة ذاته صحيح ، ولكن ابن سلام لم يستطع أن يفيد منه مبدأ من مبادئ النقد الأدبي (٥) ، وإن يكن قد حاول به أن يعلل تعليلا موضوعياً للظواهر الأدبية .

(١) انظر الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام محمد هارون ، ج ١ ص ٣٢١ وعد الله بن مسلم ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ ، ص ٢ ؛ وعلى بن رشيقي القيرواني : المصدا ، ج ١ ص ٥٦ - ٥٧ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٢ ، وابن قتيبة يقصد إلى المساواة في الحكم على الشعراء ، فقد ينبغ متأخر في غرض من أغراض الشعر القديمة فيساوي المتقدمين أو يسبقهم ، ولكن ابن قتيبة - شأنه في ذلك شأن نقاد العرب - يرى أن على المتأخر الاقتداء بالمتقدم في أغراض الشعر العامة وقوائمه في القصيدة ، وله أن يجدد بعد ذلك في اختيار الألفاظ وفي المماق ، انظر للمرجع السابق ص ٧ .

(٣) انظر : علي بن عبد العزيز الجرجاني : الرسالة بين المتنبي وخصمه ، طبعة القاهرة ١٩٤٥ ، ص ١٧ - ١٨ ، وكذا ابن رشيقي : المصدا ، الطبعة السابقة ، ص ٥٨ - ٥٩ .

(٤) ابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء ص ١٠٢ .

(٥) انظر : طه إبراهيم ، تاريخ النقد عند العرب ص ٨٦ - ٨٨ ، والدكتور محمد متنور : النقد المنهجي عند العرب ص ١٠ - ١١ .

وبعد هذه الاتجاهات النظرية العامة ، علينا أن نفصل القول في مختلف الاتجاهات في النقد العربي ، مع تقويمهما تقويماً حديثاً .

ويمكن تقسيمها إلى اتجاهين كبيرين ، ما يخص وحدة العمل الأدبي ، من حيث أجناس الأدب من شعر ونثر ، ثم من حيث ترتيب أجزاء القول والأهداف الإنسانية للأدب .

والإتجاه الكبير الآخر نتحدث فيه عن القيم الجمالية للوجوه البلاغية ، وأزمة التجديد فيها ، ثم فيما سموه : اللفظ والمعنى .

الفصل الثاني

أجناس الأدب

(١)

أجناس الأدب الشعرية

لقدامة بن جعفر - المتوفى عام ٣٣٧ هـ - فصل الزيادة في دراسة أجناس الأدب الشعرية ، وتبعه كثير من النقاد .

وهنا يتحدث نقاد الأدب من العرب عن القصيدة وما تناوله من أغراض . وهي مقصورة في نقلهم على الشعر الغنائي أو الوجداني ، من مدح وهجاء ، وثناء وافتخار ، وعتاب واستنجاز ، ووعيد واعتذار (١) . . ومنهم من يقرر أن أكمها لدى الشعراء مطلباً المدح والهجاء ، والتسبيح والمرثي والوصف (٢) . ومنهم من يرجعها إلى أصناف أربعة : المديح والهجاء ، والحكمة ، والهجاء . ثم يفرع من كل صنف منها فروع له ، « فيكون من المديح المراثي والافتخار ، والشكر والطف في المسألة وغير ذلك مما أشبه ذلك وقارب معناه ، ويكون من الهجاء الذم والعتب ، والاستبطاء والتأنيب ، وما أشبه ذلك وجانسه ، ويكون من الحكمة الأمثال والتزويد والمواعظ ، وما شاكل ذلك وكان من نوعه ، ويكون من الهجاء الغزل والطرد ، وصفة الخمر والمجون وما أشبه ذلك وقاربه (٣) » ومعلوم أن الفرق كبير بين هذه الأجناس المختلفة من حيث الموقف ، والبواعث النفسية ، وما يترتب على ذلك من

(١) ابن رشيقي : العمد ، ج ٢ ص ٩١ ، ١٤٥ ومن يرجعها جميعاً إلى المديح والهجاء متأثر بأرسطو في تقسيمه للشعر الغنائي ، انظر هذا الكتاب ، ص ٤٥ - ٤٦ .

(٢) لقدامة ابن جعفر : نقد الشعر ، ص ٣٥ ، ثم يذكر لقدامة لتشبيه غرضاً مستقلاً ، « واضح أن هذا غلط في فهم الأغراض ، ويترتب عليه تداخل في الأقسام » ثم أن الوصف كثير ، أما يذكر تبعا للأغراض الأخرى ، ويقرر أن يقصد لذاته .

(٣) الطرود : الصيد ، وانظر كتاب نقد النثر المنسوب إلى لقدامة بن جعفر ، طبعة القاهرة ١٩٣٨ ، ص ٨١ ، ولا نقصد هنا إلى تحقيق نسبة الكتاب إلى مؤلفه الحقيقي ، انظر لذلك مقدمة الدكتور طه حسين لنفس الطبعة السابقة ص ١٩ ، ثم مقدمة الدكتور المبدأي ، ثم انظر ابن رشيقي : العمد ، ج ١ ص ٨٧ .

تخبر المعاني ومن طرق الصياغة . فليس الرثاء - مثلاً - مجرد مدح بصيغة الماضي (١) ، كما لا يمكن أن يعد العتب هجاء .

ولكننا لا نلاحظ لدى هؤلاء النقاد شيئاً ذا بال في تفصيل القروق النفسية والمواقف المختلفة بين كل هذه الأجناس . ولهذا فضلنا أن نقصر القول على جنسين من الأجناس الأدبية ، تمثل فيهما مختلف اتجاهات هذا النوع من نقد الأحناس ، وهما يخصصان جزءاً كبيراً من الشعر العربي ، كثرت حوله الخصومة ، واختلفت فيه منازع الشعراء ، وتمثلت فيه أهم خصائص الشعر العربي كله ، وهذان وهما : المدح ، والغزل .

١ - المدح

كان الشاعر في الجاهلية أرفع منزلة من الخطيب ، لحاجتهم إلى الشعر في تخليد المآثر وحماية العشيرة ، وتبهيهم لدى شعراء القبائل ، فلما تكسبوا بالشعر صارت الخطابة فوقة (٢) . وكانت العرب لا تتكسب بالشعر ، وإنما ينظم أحدهم ما ينظمه شكراً على صنعة لا يستطيع أداء حقها ، إعظامها لها (٣) ، ولعل خير ما يمثل به لذلك قول زجل من بني عبدالله ابن عفان غطفان ، وجاور في طيء وهو خائف :

جزى الله خيراً طيباً من عشيرة ومن صاحب تلقاهم كل مجمع
هم خلطوني بالنفوس ، ودافعوا ورأى بركن ذا مناكب مدفع
وقالوا : تعلم أن مالك إن يصب تفدك ، وإن تحبس ندرك ونشفم (٤)

(١) كما يزعم مقدمة ، انظر : نقد الشعر ص ٥٩ ، وفيها : « ليس بين الرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه هلاك ... وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه ، ويرد هذا الكلام ابن رشيق : المدة ، ج ٢ ص ١١٧ ، ولكنه يسلط شيئاً من الفرق في الحالة النفسية بين الموقنين . وبرى أن نداسة متأثر بأرسطو في نظير لهذا المعنى ، حين يرشد أرسطو الخطباء إلى مواطن المدح بذكر ما ينصح به من الصفات ، انظر هذا الكتاب ص ١٤٣ .

(٢) ابن رشيق : المدة ، ج ١ ص ٥٠ - ٥١ . والملاحظ : البيان والتبيين ، شرح وتحقيق الأستاذ عبد السلام هرون ، ج ١ ص ٢٤١ ، ج ٢ ص ١٣ .

(٣) ابن رشيق : المدة ، ج ٢ ص ٤٩ .

(٤) أبو الحسن محمد بن يزيد المبرد - الكامل ، طبعة القاهرة ١٣٥٥ هـ ج ١ ص ٤٧ .

- حتى جاء التابعة الديباني ، وقبل اتصاله على الشعر ، وخضع للنعمان ابن المنذر ثم جاء الأعشى فجعل الشعر متجراً يتجر به ، وقصد حتى ملك العجم ، فاستهجن شعره ، ولكنه أثابه اقتداء بملوك العرب (١) . وسرعان ما أقاض الشعراء في المدح ، حتى صار أوسع ميادين الشعر العربي . وقد جازاهم النقاد في العناية به ، على الرغم من أن منهم من قرر أن الشعراء فقدوا بهذا المديح من قدرهم الذي كان لهم قبل التكسب بشعرهم (٢) . وأفقن النقاد في إرشاد الشعراء إلى طرق نيل الخطوة عند مملوحهم . وعنوا كل العناية بنظام القصائد في المدح ، وبالحدث في معانيها ، فصارت هذه القصائد في بنائها جامعة لكثير من التقاليد التي منها الجاهليون في نظام القصيدة بعامة ، نعم كانت مجال التجديد في أجزائها ، ولكنها ظلت تحاذي القديم ، حتى في منهج تجديدها . ويمكن إجمال كلامهم في المديح في أمرين عامين :

(١) صفات المدح والتصرف فيها حسب طبقات المملوحين .

(٢) مطالع القصائد من حيث التقليد والتجديد .

١- أما صفات المدح : فيرجعها قدامة إلى أربعة ، هي جماع الفضائل عنده : العقل والشجاعة ، والعدل والعفة ، وعلى الشاعر ألا يتجاوز هذه الصفات النفسية إلى ما سواها من الصفات الجسمية ، لأنه بسبيل وصف الرجال من حيث هم ناس ، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان . والعقل - عند قدامة - أصل ترجع إليه فضائل مثل المعرفة والحياء والبيان والسياسة والكفاية والصدق بالحجة والعلم والحلم عن سفاهة الجهلة ، وما إليها من العفة القناعة وقلة الشره وطهارة الإزار وما يجرى مجراها ، ومن أقسام الشجاعة الحماية والدفاع والأخذ بالنكاية في العدو والمهابة والسير في المهامة الموحشة وما أشبه ذلك . ومن أقسام العدل السماحة والتبرع لثائل وإجابة السائل وقرى الأضياف . . وتركب أصول الفضائل الأربعة تنتج فضائل جديدة . فمن تركيب العقل مع الشجاعة يحدث الصبر على الملمات والوفاء بالإيحاء . وعن تركيب العقل مع السخاء يحدث إنجاز الوعد وما أشبه ذلك ، وعن تركيب العقل

(١) الحافظ : نفس الموضع السابق ، وابن رشيقي : نفس الموضع السابق

(٢) عبارة الحافظ : « فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعر مكس ، ورحلوا إلى السفة ، وسرعوا إلى أعراض الناس ، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر ، وكذلك قال الأول : « الشعر أدق مروءة من أدق » ، وأسرى مروءة الفقه : البيان والحماس ، ج ١ ، ص ٢٤١ .

مع العفة توجد الرغبة في المسألة والاقتصار على أدنى معيشة وما أشبه ذلك ، وعن تركيب الشجاعة مع السخاء يحدث الإثلاف والإخلاف وما أشبه ذلك ، وعن تركيب الشجاعة مع العفة يكون إباء المنكر والغيرة على الحرم ، وعن السخاء مع العفة الإسعاف بالقوت والإيثار على النفس (١) .

ويضع قدامة من هذا التقسيم مقياساً لحودة المدح . فلشاعر أن يمدح بفضيلة من الفضائل الأربعة وما يتفرع عنها ، أو بها كلها مجتمعة ، والبالغ في التجويد إلى أقصى حدوده هو من استوعبها . وليس له أن يتجاوز هذه الصفات إلى غيرها من الأوصاف الجسمية المحمودة .

ويقول ابن رشيق : « وأكثر ما يعول على الفضائل النفسية التي ذكرها قدامة ، فإن أضيف إليها فضائل عرضية أو جسمية ، كالحمال والأبهة وبسطة الخلق وسعة الدنيا وكثرة العشرة ، كان جيداً ، إلا أن قدامة قد أتى منه وأنكره جملة ، وليس ذلك صواباً ، وإنما الواجب عليه أن يقول : إن المدح بالفضائل النفسية أشرف وأصح فأما إنكار ما سواها ككرة واحدة ، فما أظن أحداً يوافق فيه ، أو يساعده عليه (٢) » ،

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٣٩ - ٤١ ، وإنما أثبتنا رأى قدامة في هذا كاملاً ، لأن له فضل سبق في الدعوة إليه بين نقاد العرب ، وتأثر به سواء ، ثم رددوا قوله في قصر المدح على الصفات النفسية دون الجسمية ، وذكروا أمثله . ونضد أن القارئ في شيء من أن تنبه إلى تهافت تقسيم قدامة ، وتداخل الصفات التي ذكرها . وقد تأثر قدامة بأرسطو في الخطابة في أصل الفكرة . يقول أرسطو في نهاية الفصل الخامس من الكتاب الأول من الخطابة : « أما الفضيلة فهي موضوع المدح الأخص به » . ويتحدث أرسطو في الخطابة الاستدلالية (لمضى الخطابة الاستدلالية أنظر ص ٩٢ - ٩٣ من هذا الكتاب) عن الصفات التي توافرت في شخص كان أهل الثقة لدى الجمهور ، يريد أرسطو بذلك أن يرشد الخطيب إلى مواضع الإيماء بالثقة . كي يفيد في البرهة على أنه أهل لها ، أو أن مدحها أهل لها . وفي ذلك يقول أرسطو : « لتتحدث عن الفضيلة والريضة ، من الجليل والنتيج ، لأنها أهداف من يمدح أو يهجو ... والفضيلة - كما يبدو - هي حاسة البحث عن الخير والمحافظة عليه ، وهي كذلك حاسة تدفع إلى أداء الخدمات الجلية الكثيرة ، بكل أنواعها ، وفي كل الحالات . وأجزاء الفضيلة هي العدل ، والشجاعة ، والفضة ، والسخاء ، وعلو الهمة ، والكرم والحلم ، والكيامة ، والنقطة ... » الكتاب الأول من خطابة أرسطو ١٣٦٦ إلى ص ٢٣ - ٢٥ ، ٣٦ - ٣٨ وكذا ١٣٦٦ ب ، ص ١ - ٢) .

(٢) ابن رشيق : السبعة ، ج ٢ ، ص ١٠٨ - ويتقل ابن سنان الخفاجي نقد الأمدى لقدامة في قصره المدح على الفضائل النفسية ، ثم يقول : « إنه خالف فيه المذاهب كلها عربياً وأصعبياً ، لأن الترجمة الجليل يزيد في الهيئة ويثبت به . ويدل على الحصول المحمودة » (ابن سنان الخفاجي : سر القصاصة طبعة القاهرة ، ١٩٣٢ ، ص ٢٥٠ - ٢٥١) .

وفي الأمثلة التي ساقها قدامة نفسه ما يثبت صحة كلام ابن رشيق ، إذ يذكر قدامة من
مختار المدح قول زهير :

وفهم مقامات حسان وجوهمهم وأندية يفتابها القول والفعل
فإن جشهم ألقى حول بيوتهم محاسن قد يشق بأحلامها الجهل
على مكثريهم حق من يعتر بهم وعند المقلين الساحة والبذل
فما كان من خير أتوه فلأنفسا توارثه أباء آبائهم قبل

فقد وصفهم بحسن الوجوه ، إلى جانب ما استتم لهم من حسن المقال ، وتصديق
القول بالفعل ، وكرم المحدث ، ورجاحة العقل (١) :

ويمثل قدامة للمدح المعبى - لوصف الشاعر للمظاهر الحسية - بقول عبيد الله
بن قيس الرقيات في عبد الملك بن مروان :

يأتلق التاج فوق مفرقة على جبين كأنه الذهب
فوصفه الشاعر بالبهاء والزينة ، فغضب عبد الملك ، وقال له : « قد قلت في
مصعب بن الزبير :

إنما مصعب شهاب من الله تحلت عن وجهه الظلماء
فأعطيته المدح يكشف الغم ، وجلاء الظلم ، وأعطيتي من المدح ما لا فخر
فيه (٢) » .

ويصعب قدامة كذلك الاختصار على المديح بالآباء أو بمظاهر الرأى (٣) ، ويمثل
له بقول أيمن بن خزيم في بشر بن مروان .

-
- (١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٤٣ - وكذا أبو هلال العسكري : كتاب الصناعين ص ٧٦ .
(٢) قدامة ابن جعفر : المرجع السابق ، ص ١١٠ - ١١١ - وكذا أبو هلال : نفس
المرجع ص ٧٣ - ويقول المرحوم طه ابراهيم (تاريخ النقد ص ١٣٨ - ١٣٩) إن البيت لم يقع موقفا حسنا
من نفس عبد الملك ، لا لأنه مدح في مدحه من الفضائل النفسية كما يقول قدامة ، بل لأن بين البيتين بونا
ساشما في الجمال والقوة والروح ، لأن بيت ابن الرقيات في مصعب أروع وقفا وأمل نفسا ، وأسس بالأنور
العلوى ، وأشد اتصالا بأذه الذي يحرم الخلفاء على أن يخلوه في الأرض ، لهذا وحده عتب الملك على الشاعر
وليس لخلو بيته من الفضائل النفسية ، فليس في بيت مصعب شيء منها على النحو الذي يفهمه قدامة .
(٣) إنما يصعب قدامة ومن سار على نهجه الاختصار على مدح الآباء ، بدليل مثال زهير الذي أوردناه من
قدامة قبله .

يا ابن الذوائب والنرى والأرؤس والفرع من مضر العمر في الأقمس
من فرع آدم كابرأ عن كابر حتى انتهت إلى أبيك العنسي
مروان ، إن قناته خطيبة غرست أرومتها أعز القرس
وبنيت عند مقام ربك قبة خضراء كلل تاجها بالفسفس
فساؤها ذهب ، وأسفل أرضها ورق تلاً لأ في البهم الخندس (١)

لأن الشاعر لم يصف غير الآباء ، ولم يصف الممدوح بفضيلة في نفسه . وذكر بناءه القبة من الذهب والفضة ، وليس هذا من المدح ، وإنما طريقة المدح أن يجعل الممدوح يشرف بآبائه ، والآباء تزداد شرفاً به . لأن شرف الوالد بعض ميراث الابن .

وحقاً لو كان هذا الشرف الطريف والتالد محققاً في الممدوح ، لكان من المعاني التي لا يعاب ذكرها ، ولكن من نقاد الشعر من يجعلون ذلك قاعدة ، إيماناً منهم بأن العصامي دون العظامي ، وجرياً على أن الشاعر له أن يزعم ما شاء في شعره لا يعاب بالحقيقة والموقف (٢) ، حتى عيب قول ابن جلة

وما سودت عجلاً مآثر عزمهم ولكن بهم سادت على غيرها عجل
وجرى على منهاجه أبو الطيب فقال :

ما بقوى شرفت ، بل شرفوا بي وبفسي فخرت لا بجلودي

فقرر أنه عصامي ، يقول الخزرجاني : وهذا منه « هجو صريح ، وقد رأيت من يعتذر له فيزعم أنه أراد : ما شرفت فقط بآبائي ، أي في مفاخر غير الأبوة ، وفي مناقب سوى الحسب ، وباب التأويل واسع (٣) » .

(١) المفرد : الاسد . والمنس من أسماء الاسد ومعناه الشديد ، والناس من قريش أولاد أمية بن عبد شمس الأكبر ، وهم ست : حرب وأبو حرب ، وسفيان وأبو سفيان ، وعمرو وأبو عمرو . والفسفس : البيت المصور بالفسيفساء ، وهي ألوان تولى من الخزف ، فتوضع في المحيط كأنها نقش مصور . (قدامة جعفر : نقد الشعر ، ص ١١١ - ١١٢ - وكذا أبو هلال السكري . كتاب الصناعتين ص ٧٣ - ٧٤) .

(٢) مستحدث في هذا ونعرب أمثلة عليه حين نبين الأهداف الإنسانية للأدب على حسب النقد العربي ، في الفصل الثالث من هذا الباب ، وأنظر كذلك ص ١٦٤ - ١٦٥ من هذا الكتاب .

(٣) عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومة ص ٣٨٣ - ٣٨٤ ، قارنه بما يقوله أبو هلال في الصناعتين ص ٧٤ .

على أن المدائح تختلف على حسب المملوحين في الارتفاع والانتفاع والتبدي والتحضر ، فمنهم الملوك والوزراء والكتاب وقادة الجيش ، « فإذا كان المملوح ملكاً لم يبال الشاعر كيف قال فيه ولا كيف أطنب ، ويجود المديح حيثد كلما أغرق الشاعر في أوصاف الفضيلة وآتى بنحواصها (١) » ، وفي هذا الإغراق لا يلحظ الشاعر صفات ممدوحة في ذاته ، وإنما يراعى الإغراب في صفات الكمال ، وهو يسمونه (٢) شرف المعنى في عمود الشعر . ومثال المديح المقتصد غير المغالى قول نصيب في مدح سليمان بن عبد الملك :

أقول لركب صادرين لقيتهم قفا ذات أوشال ومولاك قارب
قفوا خبروني عن سليمان ، لأننى لمروقة من آل ودان طالب
فعاجوا فأنثوا بالذى أنت أهله ولو سكتوا أثنت عليك الحقائق
هو البدر والناس الكواكب حوله وهل يشبه البدر المنير الكواكب (٣)

ثم يصير النقد تلقيناً لوسائل الخطوة لدى الملوك والكبراء ، وطريقاً لنيل صلاتهم مما لا صلة له بالشعر وتقدم فنه بعامه . فعلى الشاعر أن يتجنب التخصيص ويتحاشى مع ذلك التطويل ، لأن للملك سامة وضجرا ، ربما عاب من أجلها ما لا يعاب ، وحر من لا يريد حرمانه ، وكذلك يجب ألا يمدح الملك ببعض ما يتجه في غيره من الرؤساء وإن كان فضيلة . وذلك مثل قول البحرى يمدح المعز بالله .

لا العدل يردعه ولا الس تعنيف عن كرم يوصله

(١) ابن رشي : القصة ج ٢ ، ص ١٠٣ وقدامة : نقد الشعر ، ص ٤٨ .

(٢) انظر ص ١٦٢ من هذا الكتاب .

(٣) صادري : قافلين وعائدين ، وفي نقد الشعر لقدامة : قافلين . قفا ؛ وراء . أو شال جمع وشل ، وهو الماء القليل . مولاك ؛ عبدك ، يريد به نفسه ؛ قارب : طالب الماء ليلا . ودان : موضع بين مكة والمدنية ، قريب من الجحفة . (وأبو العباس محمد بن يزيد المبرد : الكامل ، ج ١ ص ١٠٥ - ١٠٦ - والجاحظ : البيان الثمين ، ج ١ ص ٨٣ ، وقدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٤٩) .

فإنه مما أنكر عليه : إذ من ذا يعنف الخليفة على الكرم أو يصدّه ؟ ! ! هذا
بالجفاء أولى منه بالمدح (١) ١١١

وعابوا على الأخص قوله :

وأراك تفعل ما تقول ، وبعضهم ملق اللسان ، يقول ما لا يفعل

فقالوا : إن الملوك لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة (٢) ، كأنما لا يلزمهم
الوفاء بما يقطعون من عهد على أنفسهم ! ! ! وهكذا ينصح الشعراء أن يكون مدحهم
إغراقاً في التفصيل ، وإمعاناً في الإبداع والإغراب . وقل منهم من كان يلحظ في
وصفه أو مدحه تقرير الحقيقة (٣) . ولذا عابوا في المدح قول الأعشى .

ويأمر للبحوم كل عشية بقت وتعليق ، فقد كان يستق (٤)

لأنه يقول في هذا البيت : « إنه يأمر لفرسه كل عشية بقت وتعليق ، وهذا
مما لا يمدح به الملوك (٥) » . وربما أراد الشاعر أن يصف أمراً واقعاً من مجلوه .

(١) ابن رشيق : الصلة ، ج ٢ ، ص ١٠٣ - ١٠٤ ؛ حل أن المهود في الشعر البري من الجاهلية
أن يضرع الكرم لوم الماذلات من أهله حل كرمه . يقول شاعر قديم :
ولائمة جت بلبل تلوى ، ولم يتصرف قبل ذلك معلول
تقول : كنت لا يهلك للناس ملقا وتزرى بمن - يا ابن الكرام - تمول
فقلت : أبت نفسي على كرمية وطارق ليل غير ذلك يقول
(أبو حل القتال : الأمل ، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ١ ص ٢٨) .

وساحب الصلة لسه يورى هذه الأبيات لزجيج بن أبي سلمى :
أخبر ثقة لا يهلك الخمر ماله ولكنه قد يهلك المال نائله
قدوت عليه خدمة ، فوجيته قسوداً لديه بالصريم عساوله
يفدئنه طورا ، وطورا يلسنه وأعبا ، فما يدورن أين غائله
فأعرضن منه عن كرم مرزاه مزوم حل الأمر الذي هو فاعله
(ابن رشيق : المرفئ السابق ص ١١٢ - وانظر أمثلة أخرى في أبي تمام حبيب ابن أوس الطائي ؛ ديوان
الحسان طبعة القاهرة ١٣٢٥ هـ ، ص ٢٧٦ - ٢٧٧ ، ٢٢٥ - ٢٢٦) .

(٢) نفس المرجع السابق لابن رشيق ص ١٠٤ .
(٣) المرجع السابق ص ١٠٤ ، وكذا أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى : الموازنة بين أبي تمام
والبستري ، القاهرة ١٩٤٤ ص ٤٥٥ .

(٤) يعنى بالبحوم فرس الملك ، وسق كفرح ، ييشم وأنخم ، فالسق الحيوان كالخنزة للإنسان . وفي
رواية : فقد كاد يسبق .

(٥) أبو هلال العسكري : كتاب المستعنين ص ٥٥ .

وهو أنه كان يعطف على الحيوان ، ويرعاه ، وتلك - ولاشك - صفة محمودة ،
تتم عن عظمة خلقية في رعاية ذلك الملك لما قد يحقره غيره عادة ممن عرت قلوبهم من
الرحمة ، إذ من شأن من لا تقوته العناية بالأمر الصغير ، ألا يهمل في السهر على الرعية
من الناس ، على أن للفارس مكانة هامة لدى الفارس ، ولكن هؤلاء التقاد يميون
مثل قول الأعشى في ذلك البيت . ويقولون : وإنما تمدح الملوك بمثل قول الشاعر :

له هم لا منتهى لكبارها وهمه الصغرى أجل من الدهر
له راحة ، لو أن معشار جودها على البر ، كان البر أندى من البحر (١)

وقد كرهوا أن تمدح الملوك بمثل قول الشاعر :

ليس فيما بدا لنا منك عيب عابه الناس غير أنك فان
أنت نعم المتعاق لو كنت تبقى غير ألا يقاء للإنسان
لأن ذكر الموت ينغض على الملوك لذاتهم ! ! (٢) ، وإذا أراد الشاعر أن يأتي
مثل هذا المعنى فعليه أن يسلك سبيل أشجع السلى في قوله :

لقد أسمى صلاح أبي على لأهل الأرض كلهم صلاحاً
إذا ما الموت أخطأه فلسنا نبالي الموت حيث غدا وراحا (٣)

أما إذا قصد الشاعر بمدحه سوى الملوك ، فعليه ألا يتجاوز ما هو من صفات
ممدوحة على حسب مكانته . فلا ينبغي أن يوصف الكاتب بالشجاعة ، ولا القاضي
بالحمية ، إلا أن تقوم قرينة تبرر سياق مثل هذا الوصف ، فيمدح الوزير والكاتب
بما يناسب حسن الروية وشدة الحزم ، وجودة النظر وسرعة الخاطر ، ويمدح القائد
بالبأس والتجدة واليسالة ، وللشاعر أن يضيف إلى ذلك الجود والسماحة ، لأن السخاء
في أكثر الأمور ملازم للشجاعة كما يقول أبو تمام .

ففي دهره شطران فيما ينوبه ففي بأسه شطر وفي جوده شطر (٤)

(١) نفس المرجع السابق ، نفس الموضع .

(٢) ابن رشيق : المصداق ، ج ٢ ص ١٠٨ .

(٣) أبو هلال العسكري : كتاب الصنائع ص ١١٠ .

(٤) ابن رشيق : نفس المرجع ص ١٠٥ - ١٠٨ وتقديمه بن جعفر : نقد الشعر ص ١٥٠ - ١٥١ .

وقلما يمدح سوى هؤلاء الذين أتينا على ذكرهم ، فإن دعت الشاعر ضرورة من دونهم ، مدح كل إنسان بفضائله في صناعته ومعرفة طرقها . و يمدح أهل البدو بما اصطلحوا عليه من فضائلهم الكرم والعفة وحماية الحار . ويرى قدامة أن الصعاليك والمتلصصة لهم فضائلهم التي يمدحون بها ، من الإقدام والفنك والتشمير والحد والجود . وقلة الاكتراث بما يلم بهم من خطوات (١) ، كما قال تأبط شرا يمدح صخر بن مالك في أبيات منها :

وإني لمهد من ثنائى فقاصد به لابن عم الصدق صخر بن مالك
لطيف الحوايا ، يقسم الزاد بينه سواء وبين الذئب قسم المشارك
إذا خاط عينه كرى النوم لم يزل له كالىء من قلب شيخان فاتك (٢)

وهكذا جرى التقاد تقاليد الشعراء في الممدح ، وسايروا أعراضهم منه في التزلف أو القربى لدى الكبراء . وعلى الرغم من أن قدامة سبقهم إلى اقتباس فكرة أرسطو في الممدح بالفضائل النفسية ، فإنه تهافت في أقسامها ، ولم يخرج منها بباطل يعتد به ، بل إنه أقر التقاليد في معنى الفضائل نفسها ، فكان للفناء والمتلصصة فضائلهم الخاصة بهم . أما أثر هذه المذاهب ، وقيمتها الاجتماعية والخلقية ، فتحدث عنه في أهداف الأدب في فصل لاحق (٣) . وعلينا أن نجمل القول في مدى ما كان من تحديد لمطلع القصيدة في الممدح ، كما نظمها الشعراء في مختلف عصور العربية قبل العصر الحديث ، وكما تابعهم نقاد العرب فيه .

٢- وطالما كانت مطالع القصائد في المديح مثار خصام بين المجددين وأنصار القديم من الشعراء والنقاد . وذلك أن شعراء العرب في الجاهلية كانوا في أكثر حالاتهم

(١) قدامة بن جعفر ، نفس المرجع ص ٥٠ - ٥٥ وبه أمثلة لذلك ، أنظر أيضا ابن رشيق : العدة ، ج ٢ ص ١٠٨ .

(٢) ابن عم الصدق كقولهم آخر الصدق ، يريدون به الممدح . والكوى : النوم الخفيف الشيطان : الخازم العاتك الذى يقاومه غيره بمكرهه . والأبيات كاملة في قدامة : المرجع السابق ، وكذا في أبي تمام حبيب بن أوس : ديوان الحناسة ، الطبعة السابق ذكرها ، ج ١ ص ٣١ - ٣٢ .

(٣) أنظر الفصل الرابع من هذا الباب .

لا يهجمون على أغراضهم ، بل يمهّدون لها . وكانت غالبيتهم تبدأ بالوقوف (١) على الديار ، كما يظهر هذا جلياً مع مطلع قصائد المعلقات ، فكان الشاعر الجاهلي — لأنه من قوم ألقوا الرحلات والأسفار والانتقال من دار إلى دار — يتخيل أنه — في رحلته إلى المملوح أو غيره — رأى رسوم منازل الأجانب بعد نزوحهم عنها ، فتهيج أشواقه ، ويثير أطلالها بقايا ذكرى الحب في نفسه ، فيقف على الآثار باكيةً ومسلماً ومسائلاً ، ثم يصف ما حظى به في عهد الصبا والشباب من لحو ومتاع ، ثم ينتهي من هذا التسبب إلى غرضه من مدح أو فخر أو غيرهما . وقد ألزم التمهيد للمديح — أو كاد — عند شعراء الجاهلية ، فكانوا في وقوفهم على الديار يصفون الطول ، ويصفون الرحيل ، ويتشوقون بلمح البروق ، ومر التسم ، ولا يعدون في وصف النساء إذا تغزلوا ونسبوا ، كما كان يذكر الشاعر منهم ما قطع من مغاوير وما أجهد من ركائب ، وما تجشم من هول الليل وسهره . وأكثروا من ذكر الإبل ووصفها ، لأنها دوابهم الصبورة على السير ، ولقلة سواها لديهم . ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده ، كما يفعل المحدثون ، فحين كان امرؤ القيس ملكاً ، ورحل إلى قيصر ملك الروم ، وصف خيل البريد ، ولم يصف الإبل ، فقال :

إذا قلت روحنا أرن فرائق على جلعد واهي الأباجل أبرأ
على كل مقصوص الذنابي معاود بريد السرى بالليل من خيل بربرأ
إذا زعته من جانبيه كليهما مشى الهيلبي في دفه ثم فسرفأ
أقب كسرحان الغضا متمطر ترى الماء من أعطافه قد تحلرا (٢)

(١) حل أن من هؤلاء الشعراء من كان يبدأ بالنسب أو بوصف الخمر ومثال البدء بوصف الخمر مطلع

معلقة عمرو بن كلثوم :

ألا هي يصححك فاصحينا ولا تبق حمسور الأنفريسا
مشقة كان الحس فيها إذا ما الماء خالطها سخينا

(٢) روحنا : أرحنا من عناء السير . أرن فرائق : صاح ، والفرائق : المقدم من رسل البريد الذي يهني إلى الطريق . الجلعد : القرى النظيف ، واهي الأباجل : ممدود عروق الأكمل . مقصوص الذنابي : مخلوف الذيل ، وكانت المادة عديم أن تحنف أذناب خيل البريد ليكون ذلك علامة لها . معاود : متداد السير . بريد السرى : رسول الليل ، والسرى لا يكون إلا ليلاً . بربر : قبيلة كانت معروفة بالقيام على خيل البريد . زعته : ضربته بنجاحه . الهيلبي : ضرب من الخيل السريع . دفه : جبهه . قرقر : أبصر رأسه . أقب : ضامر . السرحان : الدثب . النضا : شجر تأوى إليه الوحوش . متمطر : سابق . أعطفه : نواحيه . الماء : العرق (أنظر شرح ديوان امرئ القيس السنتوي ص ٧٣ - ٧٤ على خلاف في ترتيب الأبيات - وابن رشيقي : للعدة ج ١ ص ١٥١ - ١٥٢) .

ولكن لأن أكثر شعراء الجاهلية كانوا يبدعون مدائحهم بالوقوف على الديار ، أصبح هذا تقليداً ، يعاب الخروج عليه من أنصار القديم : « وليس لمتأخر من الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، ويبكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم المعاني ، أو يرحل على حمار أو بغل ، فيصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذبة الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا الأواجر الطوامى ، أو يقطع إلى الممدوح منابت الترجس والورد والآس ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيخ والخنة والعرار (١) » .

ثم كان على رأس المحدثين الذين خرجوا على هذا التقليد القديم أبو نواس ، ولكن كان تجديده محدوداً ، فقد دعا إلى استبدال وصف الخمر بالبكاء على الأطلال ، فيقول في دعوته تلك :

صفة الطلول بلاغة القدم	فاجعل صفاتك لابنه الكرم
لا تخدعن عن التي جعلت	سقم الصحيح وصحة السقم
وإذا وصفت الشيء متيماً	لم تخل من خطأ ومن وهم (٢)

وقد اتبع أبو نواس في دعوته هذه بعض من عاصروه أو أتوا بعده ، فمنهم المتنبى في بعض قصائده ، إذ ينكر النسيب في ابتداءات المدح :

إذا كان مدح فلنسيب المقدم أكل فصيح قال شعراً متنب ؟

وقد بدأ المتنبى بعض قصائده بوصف الخيل بدل الأبل ، كقصيدته التي يذكر فيها قنومه إلى مصر على خوف من سيف الدولة :

ويوم كليل العاشقين كنته	أراقب فيه الشمس أبان تغرب
وعني إلى أذن أغر كأنه	من الليل باق بين عينيه كوكب
شقت به الظلماء ، أدنى عتانه	فيطغي ، وأرخيه مراراً فيلعب

(١) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة : الشعر والشعراء . طبعة القاهرة - ١٣٢٢ هـ ، ص ٧ .

(٢) ابن رشيقي : المصنعة ، شذ ١ ص ٥٨ ، ج ٢ ص ١٥٠ - ١٥٥ .

وأصرع أى الوحش قتيته به وأنزل عنه مثله حين أركب
وما الخليل إلا كالصديق قليلة وإن كثرت في عين من لا يجرب (١)

ومن هؤلاء من كان يذكر رحلته على قدمه (٢) . ومنهم من يستبدل بالناقصة
السفينة ووصفها ، كما فعل البحري (٣) .

وقد لاحظ بعض المتأخرين أن لا ضرورة لهذا كله ، إلا ما كان حقيقة يصفها
الشاعر أمام الممدوح . فالواجب تجنب التقليد فيه ، « لا سيما إذا كان المادح من سكان
بلد الممدوح ، يراه في أكثر أوقاته » ، فأنصح ذكر الناقصة والقلة حينئذ (٤) . وكان
هذا إيذاناً بالقضاء على مقدمة القصيدة التقليدية في المدح في العصر الحديث لتكلفتها
أو اصطناعها ، ومجانبتها للحقيقة ، بل إن جنس المديح نفسه كاد يموت في هذا العصر :
وقد تجلت بوادر ذلك فيما قرره من تصلوا لتقدمه منذ القدم ، من أنه يجانى الحقيقة ،
ويئال من مكانة الشاعر كما سبق أن ألقينا إلى ذلك (٥) ، وكما سنشرح حين نتكلم في
القيم الإنسانية للأدب فيما بعد .

وعلى قدر شطط المتكسبين بالشعر بمجانبتهم الحقيقة ، طلباً لنيل الصلات والزلفى ،
كان صدق من صوروا لنا الحياة العاطفية في مختلف صورها ، حين نهض الغزل
أديباً مستقلاً ، انمكست فيه الخواطر النفسية والفلسفية ، وقد حفل بها النقد متنوعاً
في مختلف الاتجاهات ، ونوجز فيه القول الآن كل الإيجاز .

(١) حل بن عبد العزيز الجرجاني : الرسالة بين المتنبي وشده ص ١٥١ .

(٢) في بعض ابتداعات في مدائح أبي نواس وأبي الطيب ، المرجع السابق ص ١٥٢ .

(٣) أبو القاسم الحسن بن بشر الأملى : الموازنة بين أبي تمام والبحري ، مطبوعة ، لوحة ١٩٧ ،
راجع الدكتور محمد مندور - النقد المنهجي عند العرب ص ٣٠٤ .

(٤) ابن رشيق : الصلوة ، ج ١ ص ١٥٣ - ١٥٤ .

(٥) أنظر ص ١٨٠ من هذا الكتاب .

٢ - الغزل

أكثر ما بقي لنا من الغزل الجاهلي كان مقدمة لقصائد المديح ، وقلما استقل هذا الغزل بقصائد على حدة في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام ، ومنذ العصر الأموي أصبح الغزل جنساً أدبياً مستقلاً ، وتنوعت فنون القول فيه ، متأثرة بالبيئة الاجتماعية وما كان لها من صدق في الحياة العاطفية . وإلى جانب القصائد المقصورة على هذا الجنس الأدبي ، ظل المديح يفتح كذلك بالنسيب على ما جرت به العادة منذ الجاهلية ، مع اختلاف في المعاني التي صورت بها العاطفة في العهدين . وهو اختلاف يسير سبق أن أشرنا إليه (١) .

وظل كثير من نقاد العرب لا يفرقون - فيما يسوقون من اعتبارات عامة - بين الغزل أو النسيب في مفتاح قصائد المدح ، وبين القصائد المستقلة بالتعبير عن عاطفة الحب (٢) .

(١) أنظر ص ١٧٦ من هذا الكتاب .

(٢) فيعد أن يذكروا ما يجب حل المتغزل مراعاته بامانة ينصحون له مثلاً أن يصل غزله بما يبدء من مدح بحيث يكون مزوجاً به ، ويذكرون كذلك أن من الواجب ألا يطول الغزل ويقصر المدح ، كالشاعر الذي أتى نصر بن سيار بقصيدة فيها مائة بيت نسيباً ، وعشرة أبيات مدحاً ، فتاب ذلك عليه نصر ، وقال له : إن أردت مدحاً فاقصد في النسيب ، ففعل وأنشد :

هل تعرف الفار لأم عمرو دع ذا وحبر ملحه في نصر

فقال نصر : لا هذا ولا ذلك ، ولكم بين الأمرين . (ابن رشيقي : المصداق ج ٢ ص ٩٩) . ومثل هذا أيضاً ما يذكره الأندلسي في معاجلة النسيب جزءاً من قصائد المديح ، (الحسن ابن بشر الأندلسي : الموازنة بين أبي تمام والبحتري . الجزء المخطوط ، لوحة ١٨٥ ، على حسب ما ذكره الدكتور محمد مندور في النقد المنهجي ، ص ٣٠٣) . وكذلك يمثل صاحب الزهرة نفسه - وهو غير من أرخ للحياة العاطفية والحب الصادق في عصره - بأشئلة من مقدمات قصائد المدح في وصف العاطفة الصادقة ، كالآيات التي ذكرها للبحتري من قصيدته التي مطلعها :

ذاك وادي الأراك فاحبس قليلاً مقصراً من حبابه أو مطيلاً

وهي من قصيدته التي يمدح بها محمد بن علي بن هبش القمي . (أنظر محمد بن أبي سليمان الأصمعي : الزهرة : طبعة بيروت ١٩٣٢ ص ٢١٤ وقارنها بديوان البحتري طبعة القاهرة ١٩١١ ، ص ٢١٠ - ٢١١ ، وفيه فيه أشئلة أخرى كثيرة متفوقة) .

وحى النقاد (١) الذين مثلوا بأشعار الغزليين العنبريين لما ساقوا من اعتبارات ، قد اعتلوا في الغزل بما يتم به الغرض : « وهو ما كثرت فيه الأدلة على الهالك في الصباية ، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة وما كان فيه من التصابي والركة أكثر مما يكون من الخشن والحلادة ، ومن الخشوع والذل أكثر مما يكون فيه من الإباء والعزة ، وأن يكون جماع الأمر فيه ما ضاد التحافظ والعزيمة ، ووافق الانحلال والرخاوة (٢) » . وهذه كلها صفات غير مقصورة على العنبريين من الغزليين ، بل عامة عند الغزليين منذ الجاهلية . فكانت المرأة مطلوبة ، والشاعر خاضعاً لسلطان حبها ، راغباً ومتماوئاً في وصلها . كانوا يعدون ذلك دليل كرم الطبع عند العرب وغيرتهم على الحرم .

وحقاً كانت البيئة العربية ذات أثر في إحلال المرأة العربية هذه المكانة منذ العصر الجاهلي ، إذ البيئة — بما حفلت به من جمال رتيب ، وبما دفعت إليه من شظف العيش وجهده ، وبما استلزمته من تعاون قبلي — خلقت من العرب فارساً يعتد بالبطولة والوفاء ، وحامية الحار ، والشهامة والنجدة ، والاعتداد بالنفس . ومن شيم فارس هذا شأنه أن يكون صادق العاطفة في حبه ، يرى في خضوعه لحبيته وفي المخاطرة في سبيلها وحمايتها مظهراً من مظاهر رجولته ، لا ضعف فيه ولا خور ، وكان طبيعياً أن تشغل المرأة فراغ ذلك المجتمع البدوي الذي تعوزه كثير من المتع وألوان الفنون التي تألفها المجتمعات المتحضرة . ولهذا كانت المرأة محور حديثهم ومتجه أفكارهم ، وفي هذا يقول ستانندال : « إنما يبحث عن الحب الحق ووطنه الأصيل تحت خيام البدوي الدكناء ، فجمال الإقليم والشعور بالعزلة ، قد ولدا هناك — كما يولدان في أى مكان آخر — أسمى عواطف القلب الإنساني ، أعنى تلك العاطفة التي نحتاج — كي نشعر صاحبها بالسعادة — إلى أن يوحى بها إلى الآخرين ، بنفس الدرجة التي يشعر بها صاحبها . ولكي يبني الحب في أقوى صورته في قلب الرجل لم يكن يد من أن

(١) مثل قدامة وصاحب الصناعين .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٧٣ ، وابن رشي : المعلقة ج ٢ ص ١٠٠ - ١٠١ ، وأبو

هلال العسكري - كتاب الصناعين ص ٩٧ - ٩٨ .

تستقر المساواة — ما أمكن لها أن تستقر — بين الحب وحييته (١) . وفي أدب القروس
هذا نجد البأس والخلد والمثابرة والحمية ، متجاوزة مع الدماعة والرقه والخضوع
والذلة لسلطان العاطفة . والجانبان لا يتناقضان في نفس الفارس ، ولكن يتكاملان .
وهذا هو الأعم الأغلى في روح القروس في الآداب العالمية (٢) . وأصدق مثل لذلك
في الأدب العربي قول جعفر بن عتبة الحارثي :

هوى مع الركب الجمانين مصعد جنيب ، وجفائي بمكة موثق (٣)
عجبت لسراها ، وأنى تخلصت إلى ، وباب السجن دوني مغلق (٤)
ألت فحيت ، ثم قامت فودعت فلما تولت كادت النفس تزهق (٥)
فلا تحسبي أني تخشعت بعدكم لشيء ، ولا أني من الموت أفرق (٦)
ولا أن نفسي يزدهيها وعيدكم ولا أنني بالمشي القيّد أخرق (٧)
ولكن هرتني من هواك ضمانة كما كنت أني منك إذ أنا مطلق (٨)

ففي هذه الأبيات نرى روح الشاعر العربي في شطريها ، فإلى جلده واستانه بالقيد
واستخفافه بالمخاطر ، تتجلى الصباية وأثر الوجد والخضوع التام لمن يجب . وهذا ماظهر
منذ العصر الجاهلي ، وتفسره لنا البيئة العربية طبيعة ومجتمعاً . وقد فطن له النقاد الذين

(١) أنظر : Stendhal : De L'amour, Paris, 1938, p. 211,

(٢) أنظر : Denis De Rougement : L'amour et L'Occident.

Paris 1939, p. 250.

(٣) الجمانون : المنسويون إلى اليمن . المصعد : المجد ، من الإحصاد أي الأعياد . وجنوب : مجنوب
مستعجب . الجفان : البذل . الموثق : المقيد .

(٤) سراها : سرى غيلا ، أئزله منزلها ليصبح له الصبيح .

(٥) ألت : زادت ، من الألام بمعنى الزيادة . حيث سلمت . زهوق النفس : ذهابها .

(٦) تخشعت : تكلفت الخشوع . أفرق : أخاف .

(٧) يزدهيها : يستخفها . الوعيد : التهديد . وعيد كم أي الأعداء ، التفتات ، وموقع حسنه هنا أن له
دلالة على توزع النفس ، وببلبة المخاطر ، ولذا يكثر الالتفات في مواقف التزل والنسيب . ويروي : وعيدهم
الأخرق : التقليل الفرق بالشيء .

(٨) الضمانة : الرمانة . يقول : حراف بسبب هواك وأعياء عن النهوض ، كما يفعل الشيخ الزمن عند
القيام ، ولم يكن ذلك ناشئا عن القيد ، بل فهو شبه بالذي كنت أني منك وأنا مطلق . (أبو تمام حبيب بن
أوس الطائي ديوان الحماسة ، البلبة السابق ذكرها ، ج ١ ، ص ٢٠ - ٢١ .

ذكرنا أفعالهم فيها سبق ، وإن لم يستطيعوا أن يعللوا له تعليلاً وافياً صحيحاً . وقد تجلت الحياة العاطفية في الأدب العربي في ثلاثة مظاهر ، نستعرضها في إنجاز ، مبيّن موقف النقاد منها :

١ - فالنزل الإلهي ظهر منذ العصر الجاهلي ، وكان طابعه العام طلب المتعة ، ومرضاة الشباب ، والظفر بلذات الحياة في عهد الصبا . وكثيراً ما كانوا يصفون هذه الفترة الطيبة من العمر في مبدأ قصائدهم ، يقدمون بها للغرض الأصلي من القصيدة ، وهو الجدير بأن يتوجه إليهم الرجال ، ولذا كثيراً ما كانوا ينتقلون من هذا التمهيد بكلمة « دع ذا » وما يرافقها ، كما يقول امرؤ القيس ، مثلاً :

فدع ذا ، وسل لهم عنها بحسرة ذمول إذا صام النهار وهجراً (١)
وكانوا لا ينكرون أن يستجيب المرء إلى داعي الصبا في عهد الشباب ، حتى إذا ولى ذلك العهد ، أروعى الشاعر عن الباطل ، كما يقول دريد بن الصمة في رثاء أخيه :

صبا ما صبا حتى علا الشيب رأسه فلما علاه قال للباطل أبعد (٢)

وعلى الرغم من أن الطابع العام كان طلب اللهو والمتاع ، قد كان العربي مع ذلك يحفل بالعاطفة ، لأنه يشارك فيها حبيبته ، ولأنها مظهر لخلق القروسة فيه ، وجانب جوهرى من جوانب نفسه . ولهذا كان من المألوف أن يبكى الفارس من الوجد :

وإن شقائق عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول (٣)

وقد حفل النقاد بإيراد مظاهر الوجد والصبابة ، وبقياء ذكرائها في النفس ، والوقوف على آثارها في رسوم ديار الحبيب وفطنوا لدقائق المعاني في الوقوف على

(١) شرح ديوان امرئ القيس ، طبعة القاهرة سنة ١٣٠٨ هـ ص ٨٧ - ومثال آخر لزهير بن أبي سلمى يستل فيه الغزال إلى اللجج :

دع ذا ، وعد القبول في هرم عسير البداة وسيد الحضر

(شرح ديوان زهير ، طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٤ ص ٨٨) .

(٢) أبو تمام الطائي : ديوان الحسانة . نفس الطبعة السابقة ، ج ١ ص ٣٤٥ .

(٣) شرح الملقات للبريزي ص ٩ ، من ملقة امرئ القيس .

الديار ، والتسليم عليها ، وذكر تعفية الدهور والأزمان والرياح لها وسؤالها واستعجابها ، ثم ما يخلف الطاعنين في الديار من الوحش ، والدعاء لها بالسقيا ، وذكر الأنفاس والحرق والزفرات ، وزوال الصبر والتجلد (١) . وهي معان أفاض فيها الجاهليون ومن تابعهم ، مما ينم عن مكانة هذه العاطفة في نفس العربي — وأثر الاعتداد بالعاطفة — على نحو ما شرحنا — ظاهر عند هؤلاء ، على الرغم من نشدانهم المتعة واللهم .

فامرؤ القيس مثلاً يخضع لسلطان حبه في مخاطبته لإحدى من تعلق بهن من النساء .

أفاطم مهلاً بعض هذا التذلل وإن كنت قد أزعمت صرعى فأجلى
أعرك منى أن حبك قاتلى وأنتك مهما تأمرى القلب يفعل (٢)

وكثيراً ما يتجاوز في شعر امرئ القيس ما يدل على الشوق والصبابة ، وما يبين عن نشدان المتعة وإرضاء الهوى ، كقوله :

تنورتها من أذرع ، وأهلها يثرب ، أدنى دارها نظر عال
نظرت إليها والتجوم كأنها مصابيح رهبان تشب لقفال
فقلت : سباك الله ، إنك فاضحي ألسنت ترى السمار والناس أحوال ؟
فقلت : يمين الله أبرح قاعداً ولو قطعوا رأس لديك أوصال
فلما تنازعنا الحديث وأسهمت مصرت بغصن ذى شماريخ مبال
فصرنا إلى الحسى ، ورق كلامنا ورضت ، فذلت صعبة أى إذلال
سموت . إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالا على حال (٣)

(١) أنظر مثلاً : أبو القاسم الحسن بن بشر الأندلسي : الموازنة ... ص ٣٩٧ إلى آخر الجزء المطبوع ثم المخطوط لوصة ١٨٥ ، على حسب قول الدكتور محمد مندور في النقد المنهجي ص ٣٠٣ .

(٢) شرح المملقات ١١ ص ١٢ .

(٣) تنورتها : نهت إلى نازها ، وإنما أراد بقلبه لا بعينه . أذرع : بلد بالشام . يثرب : المدينة . تشب لقفال : توقد المائدة . سباك الله : أبعدك ورماك بالاعتراب ، أو سلط عليك من يبيك ، والمعروف أن الأسر للرجال والسي للنساء . أحوال : أحوال . أسهمت : لانت وانقادت . مصرت : جذبت . رغت : ذلك الصعب منها . ذلت : صعبت . سموت : نهضت . الحباب : الفقاعات التي تظهر على سطح الماء (شرح ديوان امرئ القيس ، الطبعة السابقة) .

« أما البيت الأول فهو نهاية لا تنبأ مجاوزتها ، بل لا تتمكن مقاربتها ، لأنه ذكر تخيل ناراها من المدينة ، وهو بالشام ، فساقه الشوق إليها من أجل ذلك .. فله فضل الطاعة لاشتياقه ، وانقياده معه إلى إلفه الذى شاقه ، غير أنه عقب ذلك بما عنى على حسنه ، ومحا موضع القمصر له به (١) » .

وقد استمر هذا النوع من الغزل في عهد بني أمية ، حين ظل الحجاز في عزله السياسية ، وانصرف هم بعض الشباب من المترفين إلى هؤلاء اللهو والاستجابة لداعى الهوى (٢) . ولكن روح القروسة كانت قد ضعفت عن ذى قبل ، وكان من أثر ذلك أن طغى المحون والاستهتار . فاتجه الشعراء إلى وصف هذا المحون ، مما نال من مكانة المرأة في أدبهم ، على أنهم لم يتجاوزوا الواقع فيما وصفوا ، ولكن ظل من سواهم من الأدباء ينظر إلى هؤلاء في مجونهم نظرة إلى الخارجين على ماجرت به عادة العرب المخالفين لما تقضى به تقاليد بيثهم وخلقهم ، حين قال ابن أبي ربيعة :

بينما ينعثنى أبصرنى دون قيد الميل يعلو بي الأغصر
قالت الكبرى : أتعرفن الفتى ؟ قالت الوسطى : نعم ، هذا عمر
قالت الصغرى ، وقد تيمتها قد عرفناه ، وهى يحق القمر ؟

قيل له : « لم تنسب بهن ، وإنما نسبت بنفسك ، وإنما كان ينبغي لك أن تقول :
قالت لى : ، فقلت لها ، فوضعت خدى ، فوطئت عليه » (٣) .

وهكذا حين أنشد قوله :

قالت لها أختها تعاتبها لا تفسدن الطواف فى عمر
قوى تصلى له لأبصره ثم اغمره يا أخت فى خفر
قالت لها : قد غمرت فأنى ثم اسبطرت تشدد فى أثرى

(١) أبو بكر محمد بن سليمان : الزهرة ، ص ٢٣٦ - ٢٣٧ ، وهو ينفذ أمراً للقيس من وجهة نظر

طرية كما ستشرح بعد .

(٢) أنظر كتابي « الحياة الماطية » ص ٥ - ٦ وما به من مراجع .

(٣) ابن رشيق : المبداء ، ج ٢ ص ٩٩ .

قيل له : « أهكذا يقال للمرأة ؟ . إنما توصف بأنها مطلوبة ممتعة » (١) . وقد استمر هذا النوع من الغزل الماجن المستهتر ، وبلغ ذروته عند أمثال بشار وأبي نواس ، فتغزلوا في المذكر كما تغزلوا في الجوارى الغلمانيات ، وظل المحون طابعه العام مما لا حاجة بنا هنا إلى الإطالة فيه ، وكان يقابل هذا النوع من الغزل نوع آخر ، كان يسير معه على طرى تقيض ، ألا وهو الغزل العنوى .

٢ — الغزل العنوى : وقد عرف في بادية الحجاز وأطرافها في العصر الأموى ، وهو الغزل الذى يتحدث عن الحب العفيف ، وعما يلاقيه المحب من عذاب ومايعانيه من تباريح ، في تحرز من الاستهتار ، وبعد عن الخلعة وروح الاستمتاع ، مع طابع ديني واضح ، فكان عماد هذا الغزل العفيف أمران : صدق العاطفة ، وصدق العقيدة وكانت البيئة العربية ممهدة لوجود هذا النوع من الغزل ، بما ساعدت على استقرار روح المساواة بين الرجل والمرأة ، وعلى الاعتداد بالعاطفة (٢) . وإنما وجد هذا الغزل في البادية في العصر الأموى ، لأن الحجاز كان في ذلك العهد منطويا على نفسه ، فقد فشل في محاولته استرداد مكانته السياسية ، بعد أن نقلت عاصمة الدولة إلى دمشق ، وانتقل النشاط السياسى إلى العراق . فتوجه هم علمائه إلى البحث في مسائل الدين ، وانصرف أكثر شعراء المدن فيه إلى حياة اللهو والترف . وأما البادية فقد انجذبت إلى الغزل ، لغلبة التقاليد العربية عليهم ، ولتمكن الخلق الإسلامى فيهم (٣) .

وكان الإسلام أقوى العوامل في ظهور هذا النوع من الغزل ، إذ خلق إدراكاً جديداً للعاطفة ، فيما دعا إليه من جهاد النفس ، ومقاومة الهوى ، وفيما هيا لروح الزهد ، بتهويته من شأن الدنيا ، وتهويله لعذاب الآخرة (٤) . وكانت مقاومة النفس للهوى أكبر ظاهرة تجل فيها زهد هؤلاء الغزلين في المتاع الحسى ، حتى كان بعضهم من الزهاد الأتقياء . فهذا عبد الرحمن بن أبى عمار الشهير بالنفس — وكان من أعبد أهل مكة — قد قام بسلامة المغنية ، قالت له يوماً : أنا أحبك . فقال : وأنا والله

(٢) نفس المرجع ص ٩٩٠ — ١٠٠ .

(٣) أنظر ص ١٨٢ — ١٨٣ من هذا الكتاب .

(١) أنظر كتاب : الحياة العاطفية ص ٦ — ٨ والمراجع المبيطة به .

(٢) لا مجال هنا للإطالة بإيراد الآيات والأحاديث وأقوال الصحابة والتابعين البالة على ذلك . أنظر

الرجع السابق ص ٩ — ١٠ .

أحبك... قالت : وما يمنعك ؟ فوالله إن الموضع لحال . قال : إني سمعت الله عز وجل يقول . « الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض علو إلا المتقين » ، وأنا أكره أن تكون خلة ما بيني وبينك تنول إلى عداة » (١) . فذلك روح لم تكن لتظهر إلا في مجتمع أشرب روح الدين . ومثل آخر . عروة بن حزام ، وكان من أوائل من تأثروا بالإسلام (٢) في شعره ، وقد وفد على زوج حبيبته عفراء بالشام ، فأكرمه الزوج وأحسن مثواه ، « وخرج وتركه مع عفراء يتحدثان ... فلما خلوا تشاكيا ... فطالت الشكوى ، وهو يبلا أحر بكاء . ثم أتته بشراب وسأله أن يشربه ، فقال : « والله ما دخل جوفى حرام قط ، ولا ارتكبته منذ كنت ، ولو استحللت حراماً لكنت قد استحللت منك » فأنت حظي من الدنيا (٣) ... » . وقد فضلت سكينه بنت الحسين جميلاً على جرير والفرزدق وكثير ، قائلة في تمليها لذلك التفضيل . « إنه جعل حديثنا بشاشة ، وقتلانا شهداء » ، تشير بذلك إلى قول جميل :

لكل حديث عندهن بشاشة وكل قتيل عندهن شهيد (٤)
يقولون جاهداً يا جميل بغزوة وأى جهاد غيرهن أريد ؟
فليس المحب ، إذن ، لاهياً عابثاً حين يعانى آلام حبه ، مادام عفاً طاهر الغاية ، بل إنه مأجور مثاب من الله ، وقد يرتقى إلى مرتبة الشهداء (٥) .

ولم يبق الحب العلوي محصوراً في بادية الحجاز ، بل كان كذلك في أمصارها . فمن العلريين عروة بن أذينة يحيى بن مالك الذى كان من فقهاء المدينة ومحدثهم (٦) ،

(١) أبو الفرج الأصبهاني : الأغاني ، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ٨ ، ص ٢٣٥ .

(٢) توفي عام ٢٨ أو ٣٠ من الهجرة ، أنظر الأغاني طبعة بولاق ج ٢ ص ١٥٢ - ١٥٨ .

(٣) المرجع السابق ص ١٥٤ .

(٤) المرجع السابق ج ١٤ ص ١٦٦ .

(٥) عبد الرسول بن بين من ينظلم الله يوم القيامة . « رجل دعه امرأته ذات منصب وجمال إلى نفسه » ، فقال : إني أخاف الله » ، بل يروى عن الرسول : « من عشق وكم وعف وصبر ففر الله له وأدخله الجنة » . أنظر كتابي « الحياة العاطفية » ص ١٢ والمراجع للمبيته به .

(٦) أمال السيد المرتضى أبو القاسم حل بن الطاهر أبي أحمد الحسين المزني ، طبعة القاهرة ١٣٢٥ هـ .

١٩٠٧ م ٢ ج ٢ ص ٧٢ - ٧٤ .

وعبد الرحمن بن أبي عسار الشهير بالقس ، وكان من أعبد أهل مكة (١) .
هذا إلى أن الأمصار الإسلامية - خاصة بغداد والبصرة والكوفة - كانت تزخر -
منذ القرن الأول للهجرة - بحياة غنية برياضة ذات ألوان شتى : فهناك الحياة المدنية
وما جد فيها من اللهو والترف ، وهناك أخلاط من أجناس مختلفة يلتقون في ظلال هذه
الحياة ، على ما بينهم من تفاوت في الثقافة والجنس والنشأة ، وهناك تيارات فكرية
متنوعة ، ومفارقات اجتماعية ، أدت بأصحابها إلى سلوك مناهج متضاربة في الحياة
يناقض بعضها بعضاً : فمن جنوح إلى حياة اللهو والاستمتاع ، إلى حياة جادة عاكفة
على التحصيل والدرس ، ومن مغالاة في التدين ، إلى الاستهتار والإحاد ، ومن مشاركة
في الحياة الاجتماعية والسياسية ، إلى رغبة عن الدنيا وانصراف إلى الحياة الروحية . ومن
الطبيعي في حضارة فيه - التفت فيها أجناس وتيارات فكرية متنوعة - أن تتمثل في
مواطنها ألوان من الصراع . تقوم فيها العاطفة بدور كبير . وقد قام النشاط الفكري
يغذى هذه العاطفة بغذاء فكري جديد . وحقاً كانت الحياة العاطفية قد ارتقت عند
كثير من أهل تلك الأمصار إلى درجة رفيعة ، فهذهبت وصقلت ، وصارت غنية بالمعاني
الفكرية والإنسانية .

ومن خبر من أرخو للحياة العاطفية - لذلك العصر - أبو أبي (٢) داود ، في
كتاب : « الزهرة » . وقد فلسفت نواحيها الأدبية ، وشرح جوانبها الإنسانية . وإنما
يؤرخ ابن أبي داود للحب العنرى العنف الذي كان له سلطان حينذاك .

يرى ابن أبي داود أن الحب في ذاته لا يعد فضيلة إلا بمقدار عفة صاحبه فيه ،
وسموه به عن المطالب الدنيا . أما الحب نفسه فضعف يسوقه القنر للوى الحسن
المرهف (٣) . والحب الجدير بهذا الإسم هو الذي يعف فيه صاحبه ، ضنا بعاطفته

(١) الأغاني طبعة دار الكتب المصرية ، ج ٨ ، ص ٢٣٥ وما يليها .

(٢) كان فقها ظاهرياً على مذهب أبيه ، وكان أبوه أول من استعمل كلمة الظاهر وأخذ بالكتاب والسنّة ،
والأبى ماسوى ذلك من الرأي والقياس ، وتوفى ابن أبي داود عام ٢٦٩ هـ (انظر فهرست لابن النديم ص ٢١٦ -

٢١٧ . والمسعودى : مروج الذهب ، طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ ، ص ٥٣ - ٥٤ .)

(٣) أبو بكر محمد بن سليمان بن أبي داود الأصفهاني « الزهرة » طبعة بيروت ١٩٣٢ م ص ٤ - ٥ .

وحرصاً على تخليدها . وليست العفة في حاجة إلى فرض الأديان لها ، بل هي مما تقضيه الطباع الطاهرة : « ولو لم تكن عفة المتحابين عن الأذناس ، وتحميها ما ينكر في عرف كافة الناس ، محرماً في الشرائع ، ولا مستحباً في الطباع ، لكان الواجب على كل واحد منهما تركه ، إبقاء لوده عند صاحبه ، وإبقاء على ود صاحبه عنده » . ثم يروى بإسناده عن حمزة ابن أبي ضيغم :

وبتنا خلاف الحى ، لانحن منهم	ولا نحن بالأعداء مختلطان
وبتنا بقينا ساقط الطل والندى	من الليل برداً بمنة عطران
ننود بذكر الله عنا غوى الصبا	إذا كاد قلبانا بنا يردان

ويروى كذلك عن أعرابية بالبادية :

ويوم كلبهم الحبارى لهوته	يقمعه ، والواشون فيه تحرف
بلا حرج إلا كلام مودة	علينا رقيبان : التقي والتعفف
إذا ما تهمنا صددنا بنوسنا	كما صد من بعد الهمم يوسف (١)

وفيلسوف ابن داود الحب العذرى - وهو في هذا متأثر ببعض فلاسفة اليونان قبله - فهو يذكر أن سبب الحب هو تعارف الأرواح ، ويروى حديثاً بسنده عن الرسول أنه قال : « الأرواح جنود مجندة ، فما تعارف منها ائتلف ، وما تنافر منها اختلف (٢) » . ثم يقول : « وزعم بعض المتفلسفين أن الله جل ثناؤه خلق كل روح مدورة الشكل ، على هيئة الكرة ، ثم قطعها أيضاً فجعل كل جسد نصفاً . وكل جسد لقي الجسد الذى فيه النصف الذى قطع من النصف الذى معه كان بينهما عشق ، للمناسبة القديمة ، ويتفاوت أحوال الناس في ذلك على حسب رقة طبائعهم ، وقد قال جميل في ذلك :

(١) المرجع السابق ص ٦٦ .

(٢) المرجع السابق ص ١٤ .

تعلق روجي روحها قبل خلقنا ومن بعد ما كنا نطافاً ، وفي المهد (١)

ومن كان منشأ حبه عن هذه المشاكلة الطبيعية ، تمكن الحب من نفسه ، وصعب عليه التسيان ، فإذا هجر لتعذر بعض مطلوبه ، أو لوشاية رقيب أو عدول ، فإن أدنى عارض يطيف به ، يعيده إلى ما كان عليه من حال ، حتى لو ألم به طيف خيال .

إذا قيل إن التأني يسليك ذكرها ألم خيال من أميمة يسعف فمن لأمي في أن أهم بذكرها تكلف من وجد بها ما أكلف (٢)

وليس في الخضوع لسلطان الحب صغار ، بل الحازم هو من صبر على مضاضة التبدل ، والتمس العز في استشعار التبدل ، يقول الحسن ابن هاني :

يا كثير النوح في اللمن لا عليها ، بل على السكن
سنة العشاق واحدة فإذا أحببت فاستكن (٣)

(١) المرجع السابق ص ١٤ - ١٥ - وترجع هذه النظرية في أصلها إلى الأسطورة اليونانية القائلة بأن النوع الإنساني الأول المسمى Androgyne كان في كل فرد منه عنصران للذكورة والأنوثة ، وكان شكل الإنسان دائرياً (رمزاً لكونه وليد الحركة الدائرية التي تسيطر على العالم) ثم تقاطع الإنسان على الإله زيوس Zeus فأراد أن يصدد إلى النباه ، فموجب بأن شطر نصفين ، وبعد هذا التقسيم ظل كل نصف يطلب نصفه الآخر . ومنذ ذلك الوقت والحب فطري بين الناس ، لأنه يعود بنا إلى الحالة الفطرية الأولى ، فيجمل من المهيمن شخصاً واحداً وروحاً واحدة ولذا ترى المتحابين يتماثلان في لطف ، لأنهما يحرمان على تحقيق ذلك الاتحاد ، وتكون لديهما كل الملذات من مأكول وغيره في سبيل بقائهما معاً ، وليست الملذات المادية هي الباعث على هذا اللطف ، ولكنها الرغبة في العودة إلى حالة الإنسان الأول التي هي أكمل . وقد فلسف هذه الأسطورة أفلاطون على لسان أرسطوفان في كتابة المأدبة Symposium أنظر :

Platon : Le Banquet, trad, Meunier, Paris 1920 P. 82-87.

ويرى إخوان الصفا أن ابن الرومي قد جبر عن هذا المعنى بقوله :

أما نيتي والتمس بعد مشوقة إليها ، وهل بعد السائق تئاني ؟
كان قواي ليس يشق خليله سوى أن يرى إرواحان يجترجان

(رسائل إخوان الصفا ، ج ٣ ص ٢٦٢ - ٢٦٤) .

راجع أيضاً : (أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن قيم الجوزية : روضة المحبين ، طبعة دمشق سنة ١٣٤١ هـ ص ٣٦ ، ٤٩ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥) (وعلى هذا فالإنسان يسكن إلى محبوه لأنه مع ، ويذكر ابن حزم قوله تعالى : « هو الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها ليسكن إليها » . ويقول : « فجعل علة السكون أنها مع ، أنظر طرق الحماة لابن حزم ص ٦ » .

(٢) ابن أبي داود : المرجع السابق ص ١٦٣ - ١٦٤ ، ١٧٠ .

(٣) نفس المرجع ص ٥٢ - ٥٣ .

ومن شيمة الحب الصادق أن يرضى بقليل النوال ، إذا منع من كثير الوصال ،
يقول جميل :

ويقلن إنك قد رضيت بباطل منها ، فهل لك في اجتناب الباطل ؟
ولباطل ممن أحب حديثه أشهى إلى من اليغضب البازل
ولرب عارضة علينا وصلها بالحد ، تحلظه بقول المسازل
فأجبتها في القول بعد تسر حبي بثينة عن وصالك شاغل
لو كان في قلبي كقدر قلامة فضل ، وصلتك أو أتتك رسائل

وينقد ابن أبي داود هذا الشعر ، فيقول ، « أما هذا فقد دلنا بغاية جهده على شدة
تمكنها من قلبه ، وأخبرنا مع ذلك في شعره أنه لو تهاى خلاص شيء من حبه من يدها
لصرفه إلى غيرها ، وهذه حال لا ترضى أهل الوفاء ، ولا يستعملها أهل الصفاء (١) » .

وفي هذا ما يدل بلوغ الحياة العاطفية - فيما يورده ابن داود - أقصى ماقدّر
لها من رقة ورقة :

وأقصى ما يبلغ الحب العذرى من حال هي حال الوله ، على نحو ما يروى من
أخبار مجنون ليلى من أنه كان يستقبل بيّتها بذكر الكعبة ، ولا يدرى كم ركعة صلى إذا
ذكرها . « والولّه الخروج عن حدود الترتيب ، والتعطّل عن أحوال التميز (٢) » .
وكانت العقيدة مدار جل خواطر الغزلين من الملمرين كما يظهر من الأمثلة السابقة ،
وهذا ما قرب ما بينهم وبين المحبين الصوفيين على نحو ما سئرى .

٣- الحب الصوفي : وهو حب فلسفي ، يهيم بالجمال ، لينفذ من ورائه إلى معانيه
الروحية والميتافيزيقية ، وقد تأثر أصحابه بأبلغ تأثر بآراء أفلاطون في الحب والجمال .
وأقدم عرض لنظرياتهم وقفنا عليه في المجتمع الإسلامي نجده في رسائل إخوان الصفا ،
ونوجز القول هنا في آرائهم مشيرين إلى أصلها اليوناني :

(١) نفس المرجع ص ٩٧ - ٩٨ .

(٢) نفس المرجع ص ٢١ - وكتاب ابن داود يستحق دراسة على حدة ، لأنه كان قدوة لمن ألفوا بعده
في الحياة العاطفية العرمية ، كابن حزم المتوفى عام ٥٦٦ هـ في كتابه « طوق الحسامة في الألفة والآلاف » وكانت
نظراته في الحب العذرى قدوة لابن قزمان ومن نهج نهجه في النزول الأندلسي ، الفتي أثر يورده في شعر التروبادور
كما شرحتنا في كتابنا « الأدب المقارن » .

يرى هؤلاء أن الهيام بالجمال الحسدى ، والوقوف عند حدوده ، من شأن العوام والجهلة ، « الذين إذا رأوا مصنوعاً حسناً ، أو شخصاً ، تشوقت نفوسهم إلى النظر إليه ، والقرب منه ، والتأمل له » (١) ، لا يتجاوزون في نظرهم حدود المادة وغاياتها الدنيئة (٢) . وليس الحب الحق إلا باعثاً من أقوى البواعث على التمسك بالفضائل ، والوقوف على الأخلاق الحميدة وتلقيها (٣) . والعشق — فى أسمى صورة — ارتقاء من المحسوسات إلى المعقولات ، ومن الأجسام إلى الأرواح ، نتيجة لتهديب النفوس ، وارتقائها ورياضتها ، إذ تتدرج من حب الأشكال ، إلى حب الصور المجردة فى عالم الأرواح ، إذ أن جميع المحاسن والزينة ما هى إلا نقوش وأصباغ ورسوم ، قد زينت بها ظهور الأجسام ، كما إذا نظرت إليها النفوس الجزئية حث إليها وتشوقت لها ، لا هياماً بها فى ذاتها ، كما يحب الأطفال الذى واللعب ، ولكن لدلائلها ومعانيها . فالحكماء هم الذين إذا رأوا صفة محكمة أو شخصاً مزيّناً ، تشوقت نفوسهم إلى صانعيها الحكيم ، ومصنعيها الرحيم ، وحثت إليه وتعلقت به ... ومن هنا قالت الحكماء : إنه الله هو المشوق الأول . ولا يستلزم حب الله والهيام به على هذا النحو تجسّساً ، لأن الله يجلب عن الشبهة والصورة ، وإنما يرشد الجمال الحسى إليه ، لأنه مصدره ، وهو ذو الجمال المطلق (٤) .

(١) رسائل إخوان الصفا وعلمون الوفاء ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ هـ — ١٩٢٨ م ج ٢ ص ٢٧٤ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٧٠ — ٢٧١ ، قارنه بقول أفلاطون : أما الصالح (— العامة) فهم الذين يميلون — فى كل ما يجيبون — الروح ليتلقوا بالبدن ، ولا ينظرون إلا إلى المتعة ، ولا يلقون بالملم إلى الحياة فى الجمال أو بلونه ، وهم أهل الهيام بأكثر المخلوقات حقاً ... » .

أنظر : Platon. le Banquet, trad. fip. cit. P. 53

(٣) رسائل إخوان الصفا، ج ٣ ص ٢٦٦، ٢٦٧ قارنه بأفلاطون ، المرجع السابق ص ٦٢ ، ٥٧ — ٥٨ .

(٤) رسائل إخوان الصفا ، ج ٣ ص ٢٧١ — ٢٧٢ — قارنه بأفلاطون على لسان ديوتريّا تشرح لسقراط ما يمر به الحب من أدوار فى تشدانه القضيلى : « إنه يجب فى يادى أمره مخلوقاً جميلاً ... ثم يفهم بعد ذلك أن جمال الجسم من مخلوق هو أغلّ للجمال فى أى جسم آخر . فليتنا إذن أن نبحت عن الجمال فى معنى المجرد الذى ندرسه بأنفسنا ... فإذا اخترت فى نفسه هذه الفكرة أحب الجمال فى كل الأجسام وبري بذلك من حدة العاطفة ... فلا يلقى إلى محبوه بالا ، وينظر إليه على أنه شيء هين القيمة فى ذاته ، ويتجه بعد ذلك إلى جمال الروح ، فيراه أجمل خطراً من جمال الجسم ... فيعامل على النوام فى ذلك الجمال ، تأملاً لا تقتصر فيه همت ... حتى يدرك فجأة الجمال الاسمى الذى كان منذ البدء غاية وجوده ، ذلك الجمال الخالد ، الأزل الأبدى ، المنزه عن النقص ولا حد لكلامه ، جمال واجب الوجود لصفاته ... جمال تنى خالصة لا شوب فيه ... أن الحب يتجلبب إلى ذلك الجمال المطلق الإلهى ، ويستغرق فيه ... » (أفلاطون المرجع السابق ص ١٣٩ ، ١٤٧) .

ولهذا كان يرى الصوفية - الذين ينظرون هذه النظرة إلى الجمال - معاني الجمال الروحي من وراء الجمال الحسى ، متخذين من الجمال المادى وسيلة إليه ، عن طريق التفكير فى الخير المطلق المنزه عن الكيف فكانت لأشعارهم ومعانيها الغزلية روعة وجدة لا سبيل إليهما إلا بتجاوز الجمال الحسى . وكانت فى أشعار الصادقين منهم فى عاطفتهم الروحية معان ذات وجهين : فظاهرها منصرف إلى الوسيلة فى الجمال الحسى ، وباطنها مقصود به الغاية فى الجمال الخالد . ولنضرب هنا مثلا بأبيات لابن العربي ، وقد شرحتها بنفسه على الطريقة الصوفية :

يا خليلي قفا واستنطقا	رسم دار يعلمهم قد خربا (١)
وانديا قلب فنى فارقة	يوم بانوا ، وابكيا وانتجا
رحلوا العيس ولم أظفر بهم	ألسهو كان أم طرف نبا ؟ (٢)
لم يكن هذا ولا ذاك ، وما	كان إلا وله قد غلبا (٣)

وهكذا كان هذا النوع من الغزل الصوفى ظاهرة عنى بها فلاسفة الصوفية وشعراؤهم وهو يعبر عن مبادئ وعقائد عاش لها هؤلاء الصوفيون . وكانوا يعبرون فيها عن عقيدتهم وإيمانهم ، لأنهم أدخلوها فى مبادئ الدين الإسلامى عن طريق التأويل ، مما لا يتسع المجال هنا لشرحه .

وفى قلمنا من عرض لآراء المفكرين من النقاد ما يعطى صورة لمجهود العرب فى نقد الأجناس الأدبية الشعرية . وقد تأثروا فيه - كما أسلفنا - بآراء أرسطو وأفلاطون . أما أجناس الأدب الثرية فسرى مدى ما أولوها من عناية .

(١) يقول ابن العربى فى شرحه هذه الأبيات التى نظمها : يا خليلي : يخاطب عقله وإيمانه ؛ يقول لها : استنطقا فى موقف من المواقف الإلهية آثار منازل الأبواب ، بمد رحيلهم عنها وخرباها بهم ، فإن القلوب إذا فارقت أصحابها متوجهة نحو حضرة الحق التى هى محبوبة لها ، تنصف بالخربا لهدم الساكن .

(٢) العيس : المسم اعتلها القلوب من غير علم من بلك ، ولا أدرى : السهو كان منى أم نبا طرفى عن إدراك ذلك من غير سهو .

(٣) أى ما سهوت ولا نبا طرفى ، وإنما شغل بحبه حجبى عنه . كما حكى عن مجنون بنى عامر حين جاءته ليل فى حكاية طويلة ، فقال لها : إليك عنى ، فإن حبك شغلنى عنك . راجع الأبيات وشرحتها التى أوردناه فى كتاب ابن العربى : ذخائر الأعلام شرح ترجيح الأشتاق ، لمحبى الدين العربى ، طبعة بيروت

(٢)

أجناس الأدب النثرية

لم يعن النقد العربي بأجناس الأدب الموضوعية في النثر ، كما لم يعرفها في الشعر ، فلا نعلم فيه شيئاً يعتد به خاصاً بالقصة عامة ، أو المقامة ، أو القصة على لسان الحيوان (١) مثلاً . وإنما لم تحصر هم النقد في النثر الذاتي ، وما يتصل به وعند هؤلاء النقاد « لا يخلو المنشور من أن يكون خطابه أو ترسل أو احتجاجاً أو حديثاً (٢) » ويقصد . بالحديث ما يجري بين الناس في مخاطباتهم . ومنه الجدل والمزحل ، والحسن والقييح ، والفصيح والملمحون ، والصدق والكذب . (٣) وكلها اعتبارات لا تجعل من الحديث جنساً أدبياً قائماً بذاته ، فلا وزن لها فيما نحن الآن بيسيله . وأما الاحتجاج أو الجدل ، فيمكن رد الاعتبارات المذكورة فيه إلى ضرب من الخطابة الاستدلالية (٤) ، وما ذكره في أدب الرسائل لم يعد ذا قيمة في النقد ، فهو أقرب إلى تاريخ الأدب ، على أن كثيراً مما ذكره في باب الرسائل مكرور مع ما أورده في الخطابة ، ثم إن الرسائل والخطابة قد غزتا — بعد تطورهما — ضروب التخيل والمجاز ، حتى قربا من الشعر ، فأصبحتا لفتنهما كالشعر المنشور ، لا يفرقها من المنظوم غير الوزن . وقد كان الوزن هو الفاصل ما بين الشعر والنثر عند نقاد العرب (٥) ، لأنهم لم يتناولوا في تقديم غير الأدب الذاتي . والنثر فيه — كالشعر — حافل بضروب الخيال ، على خلاف ما رأينا في الشعر الموضوعي عند أرسطو الذي لا يحفل بتنميق العبارة كثيراً في المسرحية

(١) راجع الفصل الأول من هذا الباب ، والقصة على لسان الحيوان يسميها صاحب الفهرست : الخرافة ، راجع ابن التميمي : الفهرست ص ١١٧ . هذا ؛ ولم يتم النقد كذلك اهتماماً يشار بأدب الحكمة ، ومنه في النثر العربي الأدب الصغير والأدب الكبير لعبد الله بن المقفع مثلاً ، وعلى الرغم من ظهور الحكم في الأدب الجاهل ، قد أثر الأدب الفارسي تأثيراً كبيراً في هذا الجنس الأدبي العربي ، وسنعالج هذا في بحث مستقل .

(٢) نقد النثر المنسوب إلى مقدمة ص ٩٣ .

(٣) المرجع السابق ص ١٣٧ .

(٤) راجع ص ٩٢ - ٩٣ من هذا الكتاب .

(٥) مقدمة ابن جسر : نقد الشعر ص ١٣ .

والملمحة ، ويرى أن الوزن ليس هو الفارق الوحيد بين الشعر والنثر ، وأن الشعر الموضوعي غنى بموارده الأخرى غير اللغوية ، فهو أقل حاجة إلى استعمال المجاز ، ولذا كان الكتاب - عند أرسطو - أحوج إلى استعمال المجاز من الشعراء (١) . وقد ردّد صاحب الكتاب « الطراز » رأى أرسطو الأخير ، فرأى - كما رأى أرسطو - أن الفصاحة والبلاغة « كما يردان في المنظوم ، يردان في المتنوع ، وأحسن مواقعهما ما ورد في المتنوع (٢) » .

وقد تكون هذه ظاهرة من ظواهر التأثير بأرسطو ، وهي كثيرة كما رأينا في الشعر ، وكما سنرى في بعض ما أورده في نقد الخطابة - ونرى أن تقتصر هنا على الجنس الأهم من أجناس النثر ، وهو الخطابة .

الخطابة

لم يعرف العرب الخطابة القضائية كما هي اليوم ، أو كما هي في عصر أرسطو وقبلما عرفوا ما يمكن أن نطلق عليه خطابة استشارية كما عرفها أرسطو (٣) ، كخطب يوم السقيفة للنظر فيمن يولى أمر المسلمين بعد الرسول (٤) ، وكاستطلاع على بن أبي طالب رأى أصحابه في المسير لحرب معاوية بالشام (٥) ، ويمكن أن يعد منها - من ناحية المظهر والصورة - ما كان من معاوية في عقد البيعة لابنه يزيد (٦) .

وربما عني الجاحظ شيئاً من نوع هذه الخطابة الاستشارية (٧) في قوله : « فإن أراد صاحب الكلام صلاح شأن العامة ، ومصلحة حال الخاصة ، وكان ممن يعم ولا يخص .

(١) راجع صفحات ٤٦ - ٤٨ ، ٦٠ - ٦١ ، ١٢٥٢ من هذا الكتاب .

(٢) يعنى بن حنيفة العلوى : الطراز ، طبعة القاهرة ١٩١٤ ، ج ١ ص ١٣٨ .

(٣) راجع ص ٩٢ - ٩٣ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ٩٣ من هذا الكتاب .

(٥) راجع هذه الخطب العلوية ج ٣ ص ٢٠٠ - ٢٠٧ - والكامل لابن الأثير ج ٢ ص ١٢٢ - ١٢٩ .

(٦) راجع هذه الخطب مجموعة في : جمهرة خطب العرب للأستاذ أحمد زكى صفوت ج ١ ص ١٤٠ - ١٥٢ .

(٧) أنظر مثلاً : أبو علي القائل : الآمال ، طبعة دار الكتب المصرية ج ١ ص ٤١ - ٧١ أبو العباس

المبرد : الكامل ج ١ ص ٣٠ - الجاحظ : البيان والبيان ج ٣ ص ٣٠٠ - ٣٠١ .

وينصح ولا يغش ، جمعت النفوس المختلفة الأمواء على محبته ، وجبلت على تصويب إرادته (١) .

وأكثر الخطب العربية - بعد ذلك - يمكن أن تتدرج فيما سماه أرسطو : الخطابة الاستدلالية ، كالخطب في مقامات الصلح والمخالفة ، ومراعاة حرمة الحوار ، وتحمل الديات ، والمفاخرة والمجادلة ، وما جرت به عادتهم من خطب عقد الزواج ، وما إلى ذلك (٢) . وبهنا هنا أن نورد - في إيجاز - الاعتبار الأدبية فيما ذكروا من أحوال الخطابة . وبعض هذه الاعتبارات يرجع إلى حال الخطيب والسماعين ، وبعضها الآخر يرجع إلى الأسلوب .

فعل الخطيب أن يعرف أقدار المعاني ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ، في حالاتهم المختلفة ، « فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ، ولكل حالة من ذلك مقاماً ، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات (٣) » . ومراعاة المقام مدار الإيجاز والتطويل ، إذ الإطالة - حين يكنى الإيجاز - مدعاة للضجر والسآمة ، على حين الإيجاز في موضع الإطالة تقصير ، ولا يصح أن يستعمل الخطيب ألفاظ الخاصة في مخاطبته العامة ، ولا كلام الملوك مع السوق (٤) .

وعلى الخطيب أن يتلمس مواطن القبول من مستمعيه ، فيطيل ما أقبلوا عليه ، ونشطوا لسماعه ، ويمسك عن الإطالة إذا وجد فيهم فتوراً عنه (٥) . وبني أن يستعمل الإيجاز في مخاطبة الخاصة ، وذوى الأفهام الثاقبة ، لأنهم يجتزئون باليسير من القول ، كما يجب عليه مثل ذلك في المواعظ والوصايا ، لتكون أيسر نقلاً وحفظاً ، أما الإطالة فتكون للعوام ، ومن ليسوا من ذوى الأفهام . ولا بأس في هذه الحالة من تكرار المعاني وتوكيدها ، أو إعادة بعض الألفاظ وترديدها ، وتحذيراً ،

(١) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ٤ ، ج ٢ ص ٨ .

(٢) المرجع السابق ج ٣ ص ٦-٧ و ج ١ ص ١٠٤-١٠٥ ، ١١٦-١١٧ .

(٣) من صحيفة بشر بن المعتز ، ق الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ١٣٨-١٣٩ .

(٤) كتاب نقد الأثر المتناول إلى مقدمة ابن جعفر ص ٩٦-٩٧ .

(٥) المرجع السابق ص ٩٦-٩٧ : الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ١٠٤-١٠٥ .

أو تهويلاً وتخويفاً (١) . وإنما تليق الإطالة بالأئمة والرؤساء ومن يقتدى بهم ويؤخذ عنهم . أما العامة فليس لهم إذا خطبوا سوى الإيجاز ، لأن الإطالة منهم - في رأى صاحب كتاب النثر - مدعاة التباين والاختلاف فى الرأى . ولهذا المعنى يقول الشاعر من الحوارج :

كنا أناساً على دين . ففرقنا قذع الكلام وخلط الجلد بالعب
ما كان أغنى رجلاً ضل سعيهم عن الدال ، وأغناهم عن الخطب (٢)

ويبنى الخطيب ألا يستعمل فى الأمر الخطير كلاماً لم ينضج تفكيره فيه ، ولم تظهر فيه الروية والأناة ، فيكون كما قال زهير :

وذى خطل فى القول يحسب أنه مصيب فما يعرض له فهو قائله

وهذا المعنى قد عنى به أرسطو كما رأينا فيما سبق ، فقصده إلى تزويد الخطيب بوسائل الحجج ، ومعرفة حالات النفس ، وكيفية إثارة المشاعر المختلفة فى الجمهور (٣) .

هذا ، ويمكن أن نعد الجدل نوعاً من الخطابة الاستدلالية ، إذ يقر فيه المتكلم حجته عن طريق الحوار فى مواجهة خصمه ، وغالباً ما يكون فى محضر آخر . وتبنى مقدمات الجدل مما يوافق الخصم عليه ، وإن لم يكن فى نهاية الظهور للعقل . وهذا ما يفرق بين الباحث عن الحق فى ذاته ، وبين المجادل الذى يقصد إلى إلزام خصمه الحجة . فإذا سبقت الحجة مما يوافق الخصم عليه فلا مطعن له فيها (٤) . والوسائل فى موقفه أقوى من المحجب ، ولذا لا ينبغي للخطيب أن يأذن لخصمه فى السؤال إلا إذا كان على ثقة من القدرة على إجابته ، لأنه إذا لم يجب - أو أجاب ولم يقتنع ، أو تلجلج فى كلامه - فقد ظهر عجزه (٥) .

(١) المرجع السابق ص ١٠٥ - ونقد النثر ص ٩٧ .

(٢) المرجع السابق ص ١٠٣ - ١٠٤ - والقدح : الرى يوم القتل .

(٣) نفس المرجع ص ١١١ ، قارنه بص ١٠٤ - ١٠٨ وراجع كذلك الخطابة لأرسطو ، الفصل الثانى من الكتاب الأول .

(٤) مرجع قدامه السابق ص ١١٩ - ١٢٠ ، ١٢٢ ، قارنه بص ٩٤ - ٩٥ ، ١٤٧ من هذا الكتاب .

(٥) نفس المرجع ص ١٣٣ - ١٣٤ ، قارنه بص ١٣٩ من هذا الكتاب .

ويستجد في أسلوب الخطابة أن يكون جارياً على السجية ، غير متكلف وألا تغمض على السامعين ، ولهذا يتغير الأسلوب ، وتختلف فيه العبارات والألفاظ على حسب من توجه إليهم الخطبة . ويتبع ذلك تكرار المعاني والألفاظ إذا دقت حاجة المستمعين إلى هذا التكرار (١) . ويستجد ، في أسلوب الخطابة السجع عند سماع القرعحة به ، على أن يكون في بعض الكلام لا في جميعه ، « فإن السجع في الكلام كمثل القافية في الشعر ، وإن كانت القافية غير مستغنى عنها في الشعر ، والسجع قد يستغنى عنه » . وكانت الأسجاع تكثر في خطب المفاخرة والمنافرة . وجرى عليها عادة الخطباء منذ صدر الإسلام (٢) .

وموجز القول في الكلام الخطابي ، أسلوبه ومعانيه ، أن يتوصل فيه صاحبه إلى إثبات الغرض المقصود ، وتمكنه من نفس السامع حتى يكاد ينظر إليه عياناً (٣) :

وفيما قدمناه من آراء لنقد الأجناس الأدبية ما يوضح منهج العرب في دراستها ، ونوع نظرتهم إلى العمل الأدبي في حملته . وهو نفس ما راعوه في دراستهم لأجزاء القول وترتيبها .

(١) المرجع السابق ١٠٤-١٠٥- والملاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٩٢ وقارنه بص ١٢٨-١٢٩ من هذا الكتاب .

(٢) المرجع السابق ص ١٠٧ والملاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٢٩٠-٢٩١ ر ج ٣ ص ٨ قارنه بص ١١٥-١١٨ من هذا الكتاب .

(٣) يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ، ج ٢ ص ٢٢٣ ؛ وهذا المعنى حتى به أرسطو في غير موضع كما ذكرنا في الباب الأول من هذا الكتاب في حديثنا في الخطابة عند أرسطو .

الفصل الثالث

تنظيم أجزاء القبول (١)

تقتضى وحدة العمل الفني إدراك الموضوع ، بما يتضمنه من أفكار ، وهو ما تحدثنا عنه في الفصل السابق ، ثم تنظيم المعاني بحيث تكون مرتبة منسقة لتتجلى وحدتها . وفيما يخص النثر أدرك العرب إدراكاً عاماً هذا الترتيب ، كما في الخطابة والرسائل مثلاً . ولكن الأوائل في الشعر لم يولوا عنايتهم شيئاً من هذا ، إذ كانت تتولى أبيات القصيدة على نحو لا يبرره إلا واقع حياة البدوى ومشاعره النفسية . فكان غالباً ما يتخيل أنه في رحلة ، فيصادف أطلال منازل الأحبة ورسومها ، فيقف (٢) . ويتذكر صباه مع حبيته النازحة ، ثم ينتقل إلى وصف مطيته في سفره ، وغالباً ما كانت الإبل ، ويذكر ما صادف في رحلته من مشاق وأهوال ، لينتقل إلى غرض القصيدة من مدح أو غيره ، وينتهي من قصيدته كيفما ينتهى ، لا يعنى خاتمة لها (٣) . فلم تكن أوائل العرب تخص ترتيب المعاني بفضل مراعاة . وإنما حفل بها المحدثون منذ العصر العباسي نقاداً وشعراء ، فأدخلوا يثمون بالبلد ، وبالانتقال

(١) هو ما عابه أرسطو في النصف الثاني من الكتاب الثالث من الخطابة فيما يخص النثر ، أنظر ص ١٣١ وما يليها من هذا الكتاب ، وقد عابه في الشعر في الحكاية وفي الوحدة المضوية أنظر ص ٥٩ - ٦٦ من هذا الكتاب .

(٢) والعرب لا تقصد الديار الوقوف عليها ، ولكن يجتازها ، فإن كانت على سنن الطريق قال الشاعر قفا ، أوقفوا أوقف ؛ وإن لم تكن على سنن الطريق قال : هوجا هوجوا ؛ ثم إن الوقوف على الديار وقوف على الملى ، ولا يكادون يذكرون نزولاً ، كقول كثير :

خليل ، هذا ربع حصة فاعقلا تلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت
ولا تعقل التلوص إلا إذا نزل منها راكبها : (أبو القاسم الأمدى : الموازنة بين أبي تمام والبحرئى ، ص ٣٩٧ - ٤٠٠) .

(٣) كامرى القيس مثلاً . أنظر ابن رشيق : الصمد ج ١ ص ١٥٩ .

منه إلى الغرض ، ثم بالخاتمة . لأنها المواقف انى تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلهم إلى الإصغاء (١)

وحقاً منذ الملاحظ وابن المعتز ، يوصى النقاد بحسن الابتداء ، وبمقارنة الأبيات القريبة المعنى بعضها إلى بعض (٢) ، بل إن من نقاد العرب المتأخرين من ردد فكرة — قد تلتبس في ظاهرها — بالوحدة العضوية ، متأخراً — خطأً — بأرسطو ، ولكن لم يفهمه حق الفهم . فيقول ابن رشيق نقلاً عن الخاتمي : « من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون مزوجاً بما بعده من مدح أو ذم ، متصلاً به غير منفصل منه . فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، ففى انفصل واحد عن الآخر ، وبإينه في صحة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تنحون محاسنه ، وتعفى معالم جماله ، ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين ، يحترسون في مثل هذه الحال احتراساً بجميعهم من شوائب التقصان ، ويفقههم على محجة الإحسان (٣) » . ولعل أروع ما تنعكس فيه نظرية الوحدة العضوية لأرسطو في النقد العربى هو قول ابن طباطبا المتوفى عام ٣٢٢ هـ « وأحسن الشعر ما ينظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره ، على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب نقض تأليفها . فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثلة الماثرة المرسومة باختصارها . لم يحسن نظمها ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة ، في اشتباه أولها بآخرها ، نسجاً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً . . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً . . . لا تناقض في معانيها ولا هي في مبانيها ، ولا تكلف في نسجها (٤) » . ويقول ابن طباطبا كذلك .

(١) عل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٧٤ — أنظر أيضاً من هذا الكتاب ص ١٦٥ — ١٦٦ .

(٢) أنظر : عبد الله بن المعتز : البديع ص ١٣٢ حيث يتحدث من حسن الابتداء ، وكذا الملاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٦٦ — ٦٨ ، ٢٠٦ .

(٣) ابن رشيق : السدة ج ٢ ص ٩٤ .

(٤) محمد بن أحمد بن طباطبا : حيار الشعر ، القاهرة ١٩٥٦ ص ١٢٦ — ١٢٧ .

« وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاوزه أو قبحه ، فيلائم بينها ، لتنظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت ، فلا يبعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويفقد كل مصراع : هل يشاكل ما قبله ؟ فر بما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ، ولطف فهمه (١) » .

ولكن هؤلاء النقاد ، فى فهمهم لتألف المعانى فى الشعر ، لا يلقون بالا إلى وحدة العمل الأدبى بوصفه كلا يتطلب أجزاء خاصة ، بحيث تقوم الأجزاء بنسبتها للمجموع المتألف ، إذ أن مبلغ جهدهم هو وصل لأفكار لحزئية بعضها ببعض فى دخل البيت أو البيتين المتجاورين ، وقد أطلقوا عليه التحام الأجزاء فى عمود الشعر ، ويمكن أن نطلق عليه : الصورة الأدبية المفردة . وتلور كل الأمثلة التى أوردناها حول هذه المعانى المفردة . فلم يصلوا إلى فهمهم له إلى وحدة الموضوع ، ولا إلى تألف أجزائه فى داخله ، فضلا عن وحدة التجربة العضوية .

ولم يفتن أحد منهم إلى وحدة العمل الأدبى فى القصيدة على نحو ما نفهم اليوم (٢) . ولهذا لم يتناف بناء القصيدة الجاهلية ، فى فهمهم ، مع تأليف المعانى فى الوحدة العامة كما دعا إليها أمثال ابن طباطبا ، إذ نراه - على الرغم من توكيده هذا التأليف والانسجام بين المعانى - يقول : « ويسلك (الشاعر) منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم ، وتصرفهم فى مكاتباتهم ، فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه فى فنونه - صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستمache ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفياضى والتوق . . بألطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا ومتمزجا معه (٣) » . وفى هذا يرى ابن طباطبا

(١) ابن طباطبا (محمد بن أحمد) : ميار الشعر ، ص ١٢٤ .

(٢) أنظر الفصل الثانى من الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٣) ابن طباطبا : المرجع السابق ، ص ٦ - ٧ وأنظر كذلك ص ٢٦٥ - ٢٦٦ وهاشمتا من هذا .

الكتاب .

ان مجرد وصل أجزاء القصيدة — على نظامها الجاهل ، في جمعها بين الغزل والمدح ، أو وصف الديار والآثار والنوق — وحدة لها ، فلا يكون المعنى الثاني منفصلاً عما قبله متى تخلص الشاعر إليه تخلصاً حسناً ، وإن كان في الواقع مغايراً للمعاني التي سبقتها ، ولا مبرر لجمعها معاً إلا النظام التقليدي ، كالجمع بين الغزل والمدح ، أو بين الآثار والقيافي والنوق والشكوى والاستماعة .

وتفنتا مثل هذه النصوص على أن العرب تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التي كشف عنها أرسطو ، ولكن على نحو خاص ، إذ فهموا أن معنى هذه الوحدة هو إجابة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض ، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة . ففعلوا بذلك بعداً كبيراً عما أراد أرسطو . ولم يؤثر إدراكهم شيئاً يذكر في بناء القصيدة القديم . نعم قد ترك المحدثون منهم أحياناً البكاء على الأطلال ووصف الإبل ، ولكنهم استبدلوا هذين الجزأين ما يقوم مقامهما من وصف الخمر والقصور والمطايا الأخر (١) ، فلم يكن لفكرة الوحدة العضوية أى أثر في ذلك التجديد ، فلم يقع في وهمهم أن هذه الأجزاء لا صلة عضوية لها بفرض القصيدة (٢) . بل إن منهم من علل لبناء القصيدة القديم بما يسوغه في نظره ، فقال : « إن الشاعر إنما بدأ قصيدته بذكر الديار واللمن والآثار ، فشكا وبكى ، وخاطب الربيع واستوقف الرفيق ، ليكمل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين . . ثم وصل ذلك بالنسب ، فشكا شدة الشوق وألم الوجد والقراق وفرط الصباية ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه ، لأن النسب قريب من النفوس . . فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهو وسرى الليل ، وإنضام الراحلة واليعير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وزيام التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكارة في المسير ، بدأ

(١) أنظر ص ١٦٧ من هذا الكتاب .

(٢) كافي هؤلاء حين يدركون أن الوحدة العضوية ليست سوى وصل كل جزء من القصيدة بما عداها ، على ما بين الأجزاء من تناف بعضها مع بعضها الآخر ، يقيسون هذا الشأن أعضاء الإنسان ، يكون مجموعها مخلوقاً كاملاً ، وهي متجاورة في الإنسان ، وليس بين كل عضو وجاره متباينة وثيقة . وما الصلة بين الأنف والتم والعين مثلاً ؟ وإذا كان هذا هو معنى فهمهم للوحدة العضوية ، فلماذا تكون تلمة لربط أجزاء لا صلة بينها ، وتكون مناقضة — تمام — للمناقضة لما فهم أرسطو ، ولما يفهم العصر الحديث من معنى هذه الوحدة في القصيدة كما سنشرح في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

في المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزه على السماح . . (١) . وفي الحق كان في دواعي الحياة الجاهلية ما يور نفسيّاً - على سبيل التداعي المحض لا عضويّاً - وجود نوع من الصلة بين هذه الأجزاء في بناء القصيدة القديم . وقد أشرنا من قبل إلى مرونة الجاهليين في بنائها على حسب مقتضيات أحوالهم (٢) . ولكن زالت هذه الدواعي الجاهلية بعد أن انتشر الإسلام وعمت الحضارة ، وسكن الشعراء القصور بدل الخيام . ولم يزل نظام القصيدة مع ذلك تغير جوهرى . بل إن أنصار القديم كانوا لا يجيزون لحدث أن يخرج في شيء ما على نظام القصيدة الجاهلى ، ويعد منه ذلك شعوبية وتعمداً على تراث أدى ذى قداسة لديهم (٣) ، ولكن المحدثين منهم قد قللوا من قيمة افتتاح القصائد بما لا يناسب غرضها ، وبخاصة إذا كان هذا البدء مما يجافى الحقيقة . وكانت دعوتهم هذه نظرية ، لم تلق كبير صدى لدى الشعراء ، حتى عصرنا الحديث (٤) .

على أن الأدباء والنقاد - منذ القرن الثالث الهجرى - ما لبثوا أن عفا بأمر البدء ، ووصلته بالغرض العام ، ثم الخاتمة ، في الشعر والنثر ، كما عفا بالعلاقة بين معاني الأبيات بعضها مع بعض - في داخل الجزء الواحد من القصيدة - وهو ما فضلوا به القدماء . فقد عابوا أبيات الشعر التى لا صلة بين معانيها بعضها ببعض ، إذ يكون البيت فيها مقروناً بغير جاره ، ومضموماً إلى غير لفقه ، ولذلك قال بعضهم لآخر : أنا أشعر منك . قال وبم ذاك ؟ قال : لأنى أقول البيت وأخاه ، وتقول البيت وابن عمه (٥) . وقد عابوا - لذلك - القصيدة إذا كانت حكماً كلها ، كما في شعر صالح ابن عبد القدوس لأن القصيدة إذا كانت كلها أمثالا لم تسر ، ولم تمر بحرى النوادر . ومتى لم يخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك عنده موقع (٦) . وهذا المعنى بعض ما قصد إليه خلف الأحمر فيما أنشده :

(١) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ، القاهرة ١٣٢٢ هـ ص ٦ - ٧ قارنه بما ص ١٨٠ من هذا الكتاب .

(٢) راجع ص ١٨٠ - ١٨١ من هذا الكتاب - وابن رشيق : السبعة . ج ١ ص ١٥٠ .

(٣) أنظر ص ١٨٠ - ١٨١ من هذا الكتاب ، وابن رشيق : السبعة ج ١ ص ١٥٥ .

(٤) أنظر ص ١٨٧ - ١٨٨ من هذا الكتاب .

(٥) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ص ١٢ ، والملاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٦) الملاحظ : نفس الموضع السابق .

وبعض قريض القوم أولاد علة يكبد لسان الناطق المحفوظ (١)
وعابوا أن يكون الشعر كما قال أبو اليبداء الرياحي :
وشعر كبير الكيش فرق بينه لسان دعى في القريض دخيل (٢)
وهم يطبقون ذلك - كما قلنا - على المعاني الجزئية في القصيدة ، ولذا عابوا قول
السموال :
عابو قول السموال :

فنحن كماء المزن ، ما في نصابنا كهام ، ولا فينا يعد بخيل (٣)
« إذ ليس بين (ماء المزن) و (النصاب) و (كهام) مقارنة ، ولو قال :
ونحن أولو الحرب والنجدة . ما في نصابكم كهام ، لكان الكلام مستوياً ، أو نحن
كماء المزن صفاء أخلاق وبذل أكف . . لكان جيداً (٤) » . وجعل بعض نقادهم من
هذا الجنس قول لأمريء القيس :

كأني لم أركب جواداً للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل تخليل كرى كرة بعد إجمال (٥)
قالوا : فلو وضع مصراع كل بيت من هذين البيتين في موضع الآخر لكان
أدخل في استواء النسيج ، فكان عليه أن يقول :

-
- (١) أولاد علة : أبناء رجل واحد من أمهات مختلفة - يقصد إلى أن الشعر إذا كان مستكراهاً ؟
وسأله كان بين أجزائه من المتناظر ما بين أولاد العلات . (الملاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٦٦
الصفحة ج ١ ص ١٧٤ .
(٢) ذلك أن بهر الكيش يقع متفرقا غير مؤتلف ولا متجاوز ، وكذا أجزاء البيت من الشعر : المرجع
السابق ص ١٢٢ والملاحظ : نفس المرجع ص ٦٦-٦٧ .
(٣) ماء المزن : ماء السحاب . النصاب : الأصل . الكهام : التخليل الحد النظر قصيدة السموال ديوان
الحملبة لأبي تمام ج ١ ص ٣٦-٤٠ .
(٤) أبو علال السكري : كتاب الصناعتين ص ١٠٨-١٠٩ ولو أريد بماء المزن صفاء الأصل والفسيد
لم يرد الاعتراض .
(٥) أسأ : أشترى . الزق : السقاء

كأنى لم أركب جواداً ولم أقبل لخليلى كبرى كرة بعدد إجمال
ولم أسبأ الزق الروى للشفة ولم أتطن كاعباً ذات خلخال

لأن ركوب الجواد مع ذكر مرور الخيل أجود ، وذكر الخمر مع ذكر الكواعب أحسن . وقيل ، بل الذى أتى به امرؤ القيس هو الصحيح ، لأن العرب تذكر الشيء مع خلافه ، فيقولون : الشدة والرخاء ، والبؤس والنعيم . والحق أن امرأ القيس أراد فى البيت الأول ركوب الخيل للذة الصيد ، وهو ألصق بما بعده ، وأما ركوب الخيل فهو ما فى البيت الثانى (١) .

وحول تنظيم أجزاء القول فى بناء القصيدة وجلت وجوه بلاغية ، تأثر فيها نقاد العرب بكلام أرسطو فى الخطابة ، ونخص كلامها بكلمة :

فقد عنى النقاد الأدباء بأمر الابتداءات ، فى الشعر والنثر على سواء ، ومن ذلك براعة الاستهلال ، وهو أن يأتى الناظم أو الشاعر فى بدء كلامه ببيت أو قرينة تدل على مراده ، كقول أبى تمام فى المراثى :

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فليس لعين لم يفض مأوها علر
وقول المتنبى فى التسيب :

أثرها لثرة العشاق تحسب اللمع حلقة فى المآق ؟
وقوله :

فدينساك من ريع وإن زدتنا كربا

فلأنك كنت الشرق للشمس والغربا (٢)

ثم التخلص ، وبعضهم يسميه : الخروج ، وهو أن يكون التسيب أو نحوه مما هو فى مقدمة القصيدة متمزجاً بما بعده من مدح وغيره ، كقول مسلم ابن الوليد :

(١) المرجع السابق ص ١٠٩ ، وابن رشي . المرجع السابق ص ١٧١ - ١٧٣ - محمد بن أحمد بن طباطبا . المرجع السابق ص ١٢٤ - ١٢٥ .

(٢) محمود بن سليمان الخليلي . حسن التوصل إلى صناعة التوصل ، ص ٩٣ - ٩٥ ؛ عل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساعة ، ص ١٥٤ - ١٥٥ ، تاريخه بأرسطو ص ١٣١ ١٣٢ من هذا الكتاب .

أجلك لا تدري أن رب ليلة كأن دجاءا من قرونك ينشر
نصبت لها حتى تجلت بغرة كغرة يحيى حين يذكر جعفر (١)

وكانت العرب في جاهليتها تنقل فجأة بقولها : « دع ذا » و « عد عن ذا »
وإلى فلان قصدت ، وما شاكل ذلك ، بل كانوا ينقلون أحيانا دون شيء من ذلك
وقد جارا هم البحرى في قوله :

لولا الرجاء لمت من ألم الهوى لكن قلبي بالرجاء موكل
إن الرعية لم تزال في سيرة عمرية منذ ساسها المتوكل (٢)
ومن حسن التخلص في الدم :

وأحييت من حبها الباخلين حتى ومقت ابن سلم سعيداً
إذا سئل عرقاً كسا وجهه ثياباً من اللؤلؤ بيضاء وسوداء

ويتصل بذلك ما يسمى الاستطراد : وهو أن يشرع المتكلم في شيء من فنون
الكلام ، ثم يستمر عليه ، فيخرج إلى غيره ، ثم يرجع إلى ما كان عليه من قبل .
والبيانون يعدونه من وجوه البلاغة . والحق أنه لا يكون كذلك إلا إذا كان المعنى
موصولاً غير منقطع ، كقول أو السمل :

ولنا قوم ما نرى القتل سبة إذا ما رأته عامر وسلول
يقرب حب الموت آجاننا لنا وتكرهه آجالهم فتطول
وما مات منها سيد حنف أنفه ولا طل منا — حيث كان — قتيل

(١) محمود بن سليمان الحلبي . المرجع السابق ص ٩٥ .

(٢) ابن رشيق . المرجع السابق ج ١ ص ١٥٩ ، وفي ديوان البحرى ، الطبعة السابق ذكرها (ص

١٥٦) .

وأعز ثم أقل من ألم الهوى والحب فيه تمزق وتلذل
أن الرعية ... الخ .

فذكره لعامر وسلول ، وتعريضه بهم ، يؤكد موقف الفخر بقومه ، وبخاصة أنه في مقام التعبير من غيره ، كما تدل على ذلك أبيات القصيدة (١) .

ويتصل بتأليف الكلام أيضاً صحة التقسيم والاستيعاب ، وذلك بأن يكون التقسيم صحيحاً ، وتستوعب الأقسام كلها في الذكر ، كن استوعب أقسام العدم في قوله :

فهبها كشيء لم يكن ، أو كنازح به الدار ، أو من غيخته المقابر

وإذا دخل أحد القسمين في الآخر فسلدت القسمة ، كقول ابن القرية :
الناس ثلاثة : عاقل وأحمق وفاجر . فالفاجر يجوز أن يكون أحمق ، ويجوز أن يكون عاقلاً ، والعاقل يجوز أن يكون فاجراً ، وكذلك الأحمق . قالوا : ومنه قول جميل :

لو كان في قلبي كقدر قلامة فضل وصلتك أو أئتلك رسائل

لأن إتيان الرسائل داخل في الوصال (٢) .

ثم براعة الختام أو المقطع : وهو أن يكون آخر الكلام الذي يقف عليه المرسل أو الخطيب أو الشاعر مستحسنًا عذبا - لأنه آخر ما يبقى منها في الأسماع كقول الشاعر :

بقيت بقاء الدهر يا كهف أهله وهذا دعاء للبرية شامل (٣)

على أن منهم من يكره ختم القصيدة بالدعاء ، لأنه من عمل أهل الضعف ، إلا في مقام يجب فيه الملوحة ذلك ! ! وما استحسنوا من خواتيم القصائد قول آخر في قصيدة يعتب فيها ويفخر بنفسه :

(١) هذا ما أرى ، وإطلاق حسن الاستطراد في غير هذا المعنى مناف تمام المناهضة لمجودة التأليف في الشعر وفيره كما يفهمه عصرنا ، وفي المعلقة (ج ١ ص ١٥٨ - ١٥٩) أمثلة لا تحصى على توافقه على فهمه لما بأنها تخلص أو استطراد . أنظر أيضاً يحيى بن حمزة الملوي : الطراز ج ٣ ص ١٢ - ١٨ .

(٢) أبو حلال العسكري : الصناعين ص ٢٦٧ - ٢٧١ - يحيى بن حمزة الملوي : الطراز ج ٣ ص ١٠٦ - ١٠٨ ؛ قارنه بأرسطر ص ١١٥ وحاشيتان هذا الكتاب .

(٣) عمود بن سليمان الحلبي : المرجع السابق ص ٩٥ - ٩٦ ابن رشيق : المعلقة ج ١ ص ١٥٩ - ١٦١ - وكلنا : نصر الله بن عبد الكريم . المثل السائر القاهرة ٣١٢ ص ٨ - ٢٥٩ - ٢٦٨ ؛ قارنه بما قاله أرسطو في خاتمة الخطابة وطرق أجادتها ص ١٣٩ - ١٤٣ من هذا الكتاب .

ألا لا تخافا نبوة في ملمة وخافا المنايا أن تفوتكما ييس

وقد فسروا قطع القصيدة الجاهلية دون خاتمة لها ، بأن ذلك كان متعمداً من الشاعر ، لتبقى النفس متشوقة رغبة ، كما ختم امرؤ القيس قصيدته بقوله يصف أثر السيل :

كأن السباع فيه غرق عدية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل (١)

وقد رأينا - فيما تقدم - أن نقاد العرب لم يأتوا بمجديد فيما يخص وحدة العمل الفني . بل سايروا الأدباء على ما جرت به تقاليد الجاهلية أو على ما يقرب منها . وقد فهموا الوحدة على نحو بعدت به كل البعد عن تحقيق وحدة القصيدة العضوية كما نفهمها اليوم ، فكانت عنايتهم بالأجزاء وتوثيق الصلة بينها أشد من عنايتهم بوحدة العمل الفني بجملة . وقد ذكروا وجوهاً بيانية تتصل بتنظيم أجزاء القصيدة أو أجزاء الرسائل والخطب ، أفادوا في معظمها بما قاله أرسطو في كتاب الخطابة ، ولكنهم حوروا فيها كى تسير نظام القصيدة كما ألفوها ، فاستحسنوا الاستطراد على نحو ما شرحوا ، وهو ضار بنظام الوحدة في العمل الأدبي ، ولم يروا ، في أجزاء القصيدة الجاهلية المتناثرة ما يضر بنظام وحدتها :

وفي هذا سار نقاد العرب وراء الأدباء في نظامهم التقليدي ، حتى العصر الحديث . وفيه دعا المحدثون إلى وحدة القصيدة العضوية ، وسنشرح دعوتهم ونبين آثارها العميقة ومصادرها في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

(١) أنابيش : جماعات . المضل البرى . أنظر : شرح المعلقات للبريزى ص ٥٤ - ٥٥ على بن عبد العزيز الجرجاني . الرسالة ص ٣٠ - ابن رشيقي . المصلة ج ١ ص ١٦٠ - ١٦١ .

القَصَصُ البَرِيعُ

الأهداف الإنسانية للأدب

في النقد العربي

كثيراً ما يردد نقاد العرب أن على النائر أن يلتزم الصدق . وأن يهدف إلى غاية ، خطيئاً كان أم قائماً بأمر الرسائل الرسمية (١) . وذلك أن الخطابة والكتابة مختصتان بأمر الدين والسلطة ، ولكل منهما مساس بأمر العقيدة ، أو بالنظم الخلقية والسياسية القائمة التي كانت تنزل منزلة العقيدة . والصدق يراد به — عادة — الوقوف عند حدود الأخلاق والمواضعات الاجتماعية السائدة ، والهدف رهين بآراء الخليفة أو الإمام ، فيما يتعهد به من مواعظ ، ومن آراء ونصائح ، أو فيما يريد من تدبير شئون مملكة في تقليد المناصب ، أو عقد الصلوات بينه وبين سواه من الملوك والأمراء . فصدق الكاتب وهدفه مردهما إلى العرف ، وليست لهما — عند هؤلاء النقاد — فلسفة خاصة ، بل يمكن أن نرجعهما إلى أمر واحد : هو أنهما يقعان موقع ما ينتفع به في تنظيم شئون الدولة (٢) .

أما الشعر فقد كانت له في الجاهلية مكانة عظيمة ، إذ كان الشعر ألسنة القبائل في الدفاع عنها ، والنيل من أعدائها ، كما كان من شعرهم ما بعد قواعد للخلق . وديواناً للفضائل (٣) . وقامت هذه المكانة للشعر الجاهلي عند المسلمين ما ذكر بفضيلة أو حث على خير . فكان عمر بن الخطاب لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد

(١) سبق أن قلنا أن العرب لم تعرف إلا نادراً الخطابة الاستشارية ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٢) أبو هلال العسكري : كتاب الصنائع ص ١٠٢ - ١٠٣ - الحسن ابن بشر الأمدى : وأزته بين أبي تمام والبيهقي ص ٣٩٤ - ٣٩٥ - المرزوقي : شرح ديوان الحماسة . ج ١ ص ١٦ - ١٨ - وسبق أن ذكرنا شيئاً عن الهدف الاجتماعي والخلق للشعر والخطابة عند أرسطو ص ٩٢ - ٩٤ ، وانظر القول في أهداف الأدب الحديث في الباب التالي .

(٣) أنظر ص ١٦٩ - ١٧٠ من هذا الكتاب .

بيت شعر . وقد أوصى عيد الملك بن مروان مؤدب ولده بقوله : « . . وعلمهم الشعر
مجلوا وينجلوا » . ويقول معاوية لابنته :

« يا بني ، أرو الشعر وتخلق به . فلقد هممت يوم صفين بالفرار مرات ، فأردني
عن ذلك إلا قول ابن الإطنابة :

أبت لي همتي وأبى بلائي وأخذني الحمد بالثمن الربيع
وإقداي على المسكروه نفسي وضربني هامة البطل المشيع
وقولي كلما جشأت وجاشت مكانك تحمدي أو تستريحي
لأدفع عن مكارم صالحات وأحي بعد عن عرض صحيح (١)

ثم نال التكسب بالشعر من قدر الشعراء ، وهوى بمكانة الشعر نفسه ، فكانت
الخطابة أعلى قدرا منه ، إذ أن المداحين من الشعراء عملوا إلى إرضاء مملوحيهم ،
فأضفوا عليهم صفات قال ليست فيهم ، وبالغوا فيا لهم من فضائل ، وبرعهم مما فيهم من
معائب ، فزيفوا الحقائق طلبا للمتعة الخاصة . وقد جازاهم أكثر النقاد ، فأخذوا
يعلمونهم وسائل نيل الخطوة عند مملوحيهم ، يقصدون إلى تلقيهم وسائل
الإبداع والإغراب ، لا إرشادهم إلى مدح القضايل والإشادة بالأبطال (٢) . على أن
من النقاد من تنبه إلى خطر هذا الإسفاف فأشاد بالشعر بمقدار مافيه من قيم خلقية ،
فقسمه إلى أصناف أربعة : « فشر هو خير كله : وذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ
الحسنة والمثل العائد على من تمثل به الخير وما أشبه ذلك ، وشر هو ظرف كله :
وذلك القول في الأوصاف والنعت والتشبيه ، وما يفتن به من المعاني والآداب ، وشر
هو شر كله : وذلك هو الهجاء ، وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس ، وشر
يتكسب به : وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما يتفق فيها ، ويخاطب كل إنسان من حيث
هو ، يأتي إليه من جهة فهمه » (٣) ، ومن الشعراء من ترفع عن المدح ، مثل جميل

(١) كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ص ٨٠ - ٨١ - أبوعل «نقال : الأمال : طبعة دار
الكتاب المصرية ، ج ١ ص ٨ ، وكذا الملاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٢٤٠ - ٢٤١ - المشيع : الجاد
المبادر . جشأت نهضت وراجع لثقة أخرى في الأمال ، الموضوع السابق ، ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .

(٢) أنظر ص ١٧٥ - ١٧٧ من هذا الكتاب .

(٣) ابن رشي : الصلة ج ١ ص ٧٦ .

بن عبد الله بن معمر ، وعمر بن أبي ربيعة ، وعباس ابن الأحنف (١) ، ضنا بكرامتهم
ولأن المدح كان مزقة إلى الكذب ، وصناعة للكسب والامتناع يرفع عنها الكرام .
ويقول يحيى بن نوفل الحميرى — ولم يمدح أحدا قط — يذكر بلال بن بردة (وإلى
البصرة في العهد الأموى ومملوح ذى الرمة) :

فلو كنت ممتدحا للنوا ل فنى لامتلحت عليه بلالا
ولكننى لست ممن يري — مد يمدح الرجال الكرام السؤال
سيكنى الكريم إخاء الكري — م ويقنع بالود منه مثلا (٢)

وسبق أن شرحنا أن المدح فى نشأته عند العرب لم يكن بقصد النوال ، وإنما كان
للشكر على صنعة سلفت (٣) .

على أن من المادحين من مال إلى تحرى الصديق ، واتخذ له مذهبا ، يقول حسان
بن ثابت :

وإن أشعر بيت أنت قائلة بيت يقال إذا أنشدته صدقا
وإنما الشعر لب المرء يعرضه على المجالس ، إن كيسا وإن حمقا (٤)

على أن نقاد العرب مالبثوا أن دعوا إلى شرف المعنى والإصابة فى الوصف ،
وطبقوا فى ذلك ما سموه الإبداع والإغراب ، فدعوا إلى أن يقصد الشاعر إلى صياغة
الصفات العامة دون الصفات الخاصة ، وإلى اختيار خير الصفات بحيث يصور المملوح
أو المحبوب ، أو يصف الموصوف على خير ما يؤلف من الصفات ، دون مبالاة بما
يتطلبه صدق الموقف ، أو مراعاة الواقع ولذا حكوا عن عمر أنه أتى على زهير ،

(١) المرجع السابق ص ٥١ - ٥٢ والأغاني لأبي الفرج الأصبهاني طبعه دار الكتب ج ٨ ص ١٣١ -
١٣٤ ، ج ١ ص ٧٤ .

(٢) المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : الكامل ، القاهرة ١٣٥٥ هـ ، ج ١ ص ٢٦٩ .

(٣) أنظر ص ١٦٩ - ١٧٥ من هذا الكتاب .

(٤) ابن قتيبة الدينورى : الشعر والشراء ص ٢٢ - ٢٥ - عبد القاهر الجرجاني : أمرار البلاغة ص

٢٣٦ - الأملى : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ص ٣٩٥ .

لأنه كان يمدح هرم بن سنان بما كان فيه من صفات ، بل لأنه كان يمتدحه بما يكون في الرجال ، كما أوردنا فيما سبق (١) .

وفي هذا لا وجه لمطالبة الشاعر عندهم بالصدق ، صدق الواقع ووصف دقائقه كما يراها الشاعر أو كما يشعر بها . فرأى أكثر النقاد أن الشاعر لا يتقيد بصدق أو كذب ، بل إن مقياس براعته هو اقتداره على الصناعة والصياغة . يقول قدامة بن جعفر : « إن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين — بأن يصف شيئاً وصفا حسناً ، ثم يلمه بعد ذلك ذمّاً حسناً بينا — غير منكر عليه ، ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بذلك عندى يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها (٢) . ولو أنهم قيدوا ذلك بتصوير الموقف موضوعياً من وجهتي نظر مختلفتين ، كما لمؤلفي المسرحيات والقصص مثلاً في تصويرهم الموقف من وجهات نظر شخصياتهم المختلفة ، لما تنافى ذلك مع الصدق في ذاته ، ولكنهم أطلقوا العنان في عدم مراعاته للواقع ، بل إنهم أخذوا يلقنون الشعراء وسائل الحظوة لدى المملوحين بنصائح لا صلة لها بصدق الشاعر وصدق الموقف (٣) .

كما أنهم لم يوصوا بشيء يعتد به فيما يتعلق بالصدق الفني ، أي أصالة الكاتب في تعبيره ، ورجوعه فيه إلى ذات نفسه ، لا إلى العبارات التقليدية المحفوظة . وهذا الصدق الفني أو الأصالة هي أساس تقدم الفنون جميعاً ، ومنها فنون القول ، في كل العصور ، وعلى حسب كل مذاهب الأدب الحديثة المعتد بها (٤) على حين نرى من نقاد العرب القدامى من يلقن الكتاب والشعراء كيف يسطون على معاني غيرهم . يقول ابن طباطبا : « يحتاج من سلك هذا السبيل (سبيل سرقة المعاني وصياغتها) إلى إلفاف الحيلة ... حتى تخفى على نقادها والبصراء بها ... فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه .. فإذا وجد المعنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح ، وإن وجده في المديح ، استعمله في الهجاء ، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان ، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة ... وإن وجد

(١) أنظر ص ١٦٥ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٤ ، ١٦ .

(٣) راجع ص ١٧٥ - ١٧٧ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

(٤) أنظر الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب ، ثم الخاتمة .

المعنى اللطيف في المنشور من الكلام ، أو في الخطب والرسائل ، فتناوله وجعله شعراً ، كان أخفى وأحسن (١) .

وأصبح مقياس البراعة في الشعر لدى هؤلاء النقاد هو جودة الكلام وحسن الصياغة . وفي الفصل بين العمل الفني والصدق - صدق الواقع والصدق الفني - مساس خطير بأسس الفن الجوهرية ، إذ لا يستطيع فنان أداء رسالته إلا بالتزام الصدق الواقعي على حسب ما يراه أو يفكر فيه كما يعتقد ، أو ما يشعر به ، ثم بالتزام الصدق الفني بالتعبير عن حقيقة أصيلة يرجع في تصويرها إلى ذات نفسه ، لا إلى ما حفظ من عبارات وسرق من جمل . وقد يتطلب هذا الصدق من الفنان أن يتحرر في فنه وأدبه من عقائد سائدة ، أو مزاعم أخلاقية واجتماعية قائمة ، ولكن لا وجود لفلسفة فنية ذات قيمة تفصل ما بين العمل الفني والصدق (٢) .

وقد قرر هؤلاء النقاد بذلك بأن الشعر عار من الغايات النفعية ، فلا يطالب الشاعر بهدف خاص ، فالشعر قد يقع موقع الضرر ، وهو في هذا يخالف النثر الذي يرمى دائماً إلى نفع من نوع ما (٣) . والذي يراد من الشاعر هو حسن الكلام ، وإن زخر شعره بقول الزور وقذف المحصنات (٤) . ويتضمن ذلك إن الإسفاف في المعاني واتضاعها لا يحط من وزن العمل الأدبي . وبهذا فصل هؤلاء النقاد بين الشعر والأهداف الخلقية والاجتماعية .

وكما لم يطالب هؤلاء النقاد الشاعر بصدق ولا هدف ، لم يطالبوه كذلك بشيء مما يفرضه الدين ، « فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً في تأخر الشاعر ، لوجب أن يحذف اسم أبي نواس من الدواوين . والدين بمعزلة عن الشعر » (٥) . ولم تكن الغاية من عزل الشعر عن الدين إقرار مبدأ التحرر الفكري أو

(١) ابن طاطليا : حيار الشعر ص ٧٧ - ٧٨ - هذا ؛ وابن طاطليا متوفى عام ٣٢٢ هـ ، أي أنه عاش في فترة ازدهار البند العربي القديم .

(٢) ستمر عن بالتفصيل لمضى الصدق في الفن كما يراه محدثو النقاد في عصرنا الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب ؛ ثم في الخاتمة .

(٣) الحسن بن بشر الآملي : الموازنة ص ٣٩٥ .

(٤) أبو هلال العسكري : كتاب الصنائع ص ١٠٣ .

(٥) علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة : ص ٦٢ .

القرء العقدى ، ليعبر النهاعر عن فلسفته الخاصة بالعقيدة — وقل من فعل ذلك من شعراء العرب ، كأبى نواس وأبى العلاء والمتنبى أحياناً — أو ليعث فى القضايا المتافزقية وفى سر المصائر الإنسانية ، كما نرى ذلك قضية عامة من قضايا المذاهب الأدبية الأوروبية منذ الرومانتيكين (١) . وإنما كان ذلك إعاناً منهم بأنه ليس من طبيعة الشعر الخوض فى مثل هذه القضايا .

على أنه كان بين الشعراء قلة من رواد الحكمة وأدب الأمثال ، كصالح بن عبد القدوس ، وأبان بن عبد الحميد اللاحق ، ومن سار على نهجهم ، ولم يلق أدهم رواجاً ، وكانوا متأثرين فى هذا الاتجاه الحكيم بأدب الفرس ، فلم تكن الزعة فى هذا الجنس من الأدب نزعاً أصيلة . ولعل لهذا هو السبب فى أنها لم تلق عناية تذكر من نقاد الأدب (٢) ، على أنها لقيت تقديراً من بعض المسلمين ، لكلفهم بكل ما يمس الخلق والعقيدة (٣) . وهذا ، ومعلوم أن أدب الحكمة لا ينهض به الشعر والأدب بعامة ، وإنما ينهض الأدب عن طريق الإيماء والتصوير ، لا التصريح المباشر بالحكمة (٤) .

وكأنما كان أكثر الشعراء يؤمنون بأن طبيعة الشعر لا تتفق وقضايا الدين والأخلاق كما يقول الأصمعى : « الشعر نكد ، بابه الشر ، هذا حسان ابن ثابت ، فحل من فحول الجاهلية ، فلما جاء الإسلام سقط شعره » (٥) . وهذا ليبد بن ربعة ، لم يقل سوى بيت واحد بعد أن أسلم ، ويقال إن هذا البيت هو .

الحمد لله إذ لم يأتنى أجلى حتى كسافى من الإسلام سريالا

(١) أنظر كتاب : الرومانتيكية ، الفصل الثالث من الباب الثالث .

(٢) أنظر القهرس لابن التميم ص ١١٨ — ١١٩ ص ١٢٦ ، ١٦٣ ، ٣٠٤ — ٣٠٥ ثم ما قلناه سابقاً ص ١٠٥ ، ١٠٥ من هذا الكتاب وكذا :

Inostransev. Iranian Influence on Moslem Literature, p. 32-38, and passim.

(٣) أنظر مثلاً : الجاسط : البيان والتبيين ج ١ صف ٢٤٠ — ٢٤١ — عبد الله بن مسلم بن قتيبة : الشعر والشعراء : ص ٢٣ ، ٣٣ — ٣٤ ، ٥٥ — ٥٦ .

(٤) أنظر كلام الجاسط نفسه فى ذلك ص ١٥٥ من هذا الكتاب . ونزيد هذا وضوحاً فى الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٥) المرجع السابق ص ٦١ ، وكذا أبو حيد الله محمد بن عمران المرزبانى : الموشح ص ٦٢ ، ٦٥ .

وقد أجاب عمر بن الخطاب - حين استشهده عمر من شعره - بقوله : ما كنت لأقول شعرا بعد أن علمني الله من القرآن (١) .

هذا هو ما اتجه إليه نقاد العرب في جملتهم ، ولا شك أن لوظيفة الشعر الذاتي في ذلك المجتمع أثرا في تلك النظرة ، ولكن للمسألة عندهم وجها آخر : هو الاستناد إلى آراء الأقدمين في وظيفة الشعر ، وهذا ما حدا بهم إلى الحديث عن المبالغة والإغراق والغلو والتخيل ، وقد ربطوا ما بينها وبين صدق الشعر ، وقيل أن أبين ما في كلامهم في هذه الناحية من صواب وخلط ، علينا أن نعرضه موجزين :

فالمبالغة : أن تثبت للشيء وصفا من الأوصاف ، تقصد فيه الزيادة على غيره ، فتبلغ بالمعنى أقصى غاياته . ومن طرقها الإتيان بصيغة المبالغة . مثل قتال وصبور وريحيم .. ، أو التشبيه ، كالنشيب بالأسد في الشجاعة ، أو القمر في البهاء ، أو ترادف الصفات وتكريرها للتحويل ، كما في القرآن الكريم : « أو كظلمات في بحر لجي ، يغشاه موج ، من فوقه موج ، من فوقه سحب ، ظلمات بعضها فوق بعض » ، وكذا إتمام الكلام بما يوجب حصول المبالغة فيه ، كقول الشاعر :

ونكرم جارنا مادام فينا وتبعه الكرامة حيث مالا

في السطر الثاني ما يدل على أنه لا يكتفى بإكرامه حال نزوله عنده ، ولكنه يتبعه الكرامة حيث نزل ، من بر أو بحر ، أو سهل أو جبل .

والإغراق : تجاوز المعنى إلى حيث يمتنع وقوعه عادة ، كقول امرئ القيس .

من القاصرات الطريف ، لو دب محول

من النمل فوق الإتب منها لأثرا (٢)

والغلو : تجاوز حد المعنى إلى ما يمتنع وقوعه ، وهو ما يستعملونه في مدحهم وهجومهم ، ويحسن إذا اقترن بما يقربه من الحقيقة ، مثل كاد ، لو ، كقول المتنبي يصف فرما له بسرعة جريه :

(١) ابن قتيبة : المرجع السابق ص ٥١ .

(٢) محول : أت عليه حوك - الإتب : قميص غير مخطط الجانين .

ويكاد يخرج سرعة من ظله لو كان يرغب في فراق رفيق
أراد أنه يقرب أن يفارق ظله من سرعة عدوه ، وما يمنعه عن المفارقة إلا أن ظله
رفيق له ، ومن شيمته ألا يفارق رفيقه .

ومن البلاغيين من يجعل الأنواع السابقة كلها مبالغة ، دون ذكر للغو والإغراق ،
ومنهم من يذكرهما قسمين مندرجين تحت المبالغة (١) .

وأما التخييل فهو أن يجعل الشاعر أو الخطيب اجتماع الشيتين في وصف علة الحكم
الذي يريد ، وإن لم يكن في المعقول ، ولا مقتضيات العقول ، ولا يؤخذ الشاعر بأن
يأتى على ما مصيره قاعدة وأساسا بيينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها . وذلك
كقول البحرى يحتاج لتفضيل الشيب وتزيينه :

ويياض البازى أصدق حسنا إن تأملت من سواد الغراب

فهو يزعم أن الشيب خير من الشباب ، لأن البياض أتق من السواد ، والدليل هو
أن بياض البازى أجمل في عين المتأمل من سواد الغراب . وهذه مغالطة ظاهرة ، إذ
جمال البازى في لونه لا يقتضى ألا يدم الشيب ، وألا تنفر منه الطباع ، لأن عيب
الشيب لا ينحصر في اللون ، ولا تصد الغواى عنه لمجرد البياض ، إذ هن يرينه في أنوار
الروض وأوراق الترجمن فلا يعبس ، وإنما ينكرون بياض الشعر لذهاب بهجة الحياة ،
وإدبار خير فترات العيش . والبحرى يبنى المعنى على أساس التسليم بمقدمة وهو أن
عالب الشيب لم ينكر منه إلا لونه ، مع تناسى صائر المعانى الصحيحة التي من أجلها
كره وعيب ، ومثله أيضا في نفس المعنى :

والصارم المصقول أحسن حالة يوم الوغى من صارم لم يصقل

احتجاجا لتفضيلة الشيب ، وأنه كجلاء السيف ، وأنه من أجل ذلك خير من
الشباب الذى يشبه سواد الصدا على ضفحة السيف ، فكما أن السيف إذا صقل وأزيل

(١) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ٢٨٥ - ٢٩٠ - يحيى بن حمزة الملوى : الطراز ج ٣
ص ١١٦ - ١٣١ - ابن أبي الأصبح : تحرير التعبير ، مخطوطة معصورة بالجامعة العربية بالقاهرة ،
لوحه ٢٠ - ٢٥ - نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ، ص ٧٠ - ٧٢ - ابن طياطبا : عيار الشعر
ص ٤٥ - ٤٨ .

عنه الصدا كان أحسن وأجس . كذلك يجب أن يكون حكم الشعر في انجلاء صدى الشباب عنه . ومثله في التصنع والاحتياك للحجة قول أبي تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

فهنا قياس تخيل وإيهام : إذ خيل أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه ، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول السيل عن الموضع المرتفع . والحجة وهمية ، إذ العلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال ، لا يثبت في مكان إلا بحواجز تمنعه من الانصباب . وليس في الكريم والماء شيء من هذه الحلال (١) .

وقد انقسم نقاد العرب — فيما يخص المبالغة وما يتبعها من إغراق وغلو — إلى أقسام : فقليل منهم من ينكرها جملة ، لأنها لا تجري على منهاج الصدق ، وفضيلة الصدق لا تنكر ، ثم إن المبالغة لا يكاد يستعملها إلا من عجز عن استعمال المألوف فيلجأ إليها ليسد عجزه . والغالبية العظمى منهم يرون أن المبالغة في الشيء إلى حد الغلو خير مذهب ، إذا يراد بذلك جملة مثلا ، لكي تثبت الصفة ويعتد بها (٢) .

وعلى هذا يرى هؤلاء أن قول الكنانى في مدح زين العابدين على ابن الحسين :

بغضى حياء ، ويفضى من مهابة فما يكلم إلا حين يتكلم

دون قول أبي نواس في نفس المعنى :

وأخضت أهل الشرك ، حتى إنه لتخافك النطف التي لم تخلق

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢٣١ - ٢٣٥ .

(٢) جعل الشيء المبالغ فيه مثلا يبرز المبالغة في نظر هؤلاء ، وهو اقتباس خاطيء من أرسطو في قوله بجواز تصوير الناس كما يجب أن يكونوا عليه ، وإن يكن ذلك مستحيلا الواقع ، لأن الشاعر يقصد بذلك إبراز صفات فضائلهم ليلحظها سواهم ؛ وكذا إذ أبرز صفات نقص في مسرحية ، فركز مثلا في تخيل صفات كثيرة البخل ، لتكون النقيضة ملحوظة . وأرسطو يتحدث في أدب المسرح ، أي في الأدب الموضوعي ، فرسم الناس بحيث تلحظ فضائلهم ونقصاتهم لا يزيّف حقائق خاصة بشخص معين ، لأن الشاعر يصعد تقرير حقائق كلية في شعره المسرحي . وفرق بين هذا الموقف وموقف شعراء المديح والمجاء الذين يبالغون بتصويرهم من صفات شخص معين ، فيصورون البخل كرميا أو العادل ظالما أو الجبان شجاعا ... فهذا يثنى قطعا صدق الواقع وكذا الصدق الفني ؛ أنظر ص ٤٧ - ٥١ من هذا الكتاب . ثم قارنها بقدماء : نقد الشعر ص ٣٧ - ٣٨ .

لأن في قول أبي نواس دليلاً على عموم المهابة ورسوخها في قلب الشاهد والغائب وقد أحسن أبو نواس ، في رأيهم ، لأنه أتى بما ينبيء عن عظم الشيء الذي وصفه (١) ! وهذا الغلو موجود في شعر الجاهليين ، وإنما كثر في مذهب المحدثين . وإذا كانت المبالغة تؤدي إلى الكذب ، فلا ضير على الشاعر فيها يسوق من معان ، رفيعة كانت أم وضعية ، وحميدة كانت أم دميعة وحقاً كانت أم كذباً ، وإنما المعاني كالمادة للشعر ، والشعر فيها كالصورة . فليس فحش (٢) المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر ، كما لا يعيب النجاسة رداءة في ذاته . وكذب المعنى لا يتضعب به الشعر ، كما لا يعد تناقض أن يصف شيئاً وصفاً حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذمّاً بيناً ، بل يدل ذلك على اقتدار الشاعر وقوته في صناعته . فليست للشعر صلة بالقيم الخلقية ، كما لا صلة له بالصدق . ثم يستنون إلى بعض القدماء - قدماء اليونان - أنه قال : « أحسن الشعر أكذبه (٣) » ، بل يستنون هذا القول أحياناً إلى أرسطو (٤) ، وهو مالا أساس له من الصحة ، كما سبق أن قررنا هذا مراراً في الباب (٥) الأول من هذا الكتاب . فالصدق الفني والواقعي دعامة الخلق ، وبلونه لا يوجد فن يعتد به ، وهذا رأى فلاسفة الفن جميعاً ، في كل عصر وكل مذهب .

وكذلك الشأن في التخييل بمعناه السابق : إذ أنه - في أكثر حالاته - لا يتفق والصدق ، كما تدل عليه الأمثلة التي سقناها فيما سبق ، فهو في هذه الحالة مغالطة محضة . يستعملها من لا يلزم الشعر بصدق الحجة ، وفي هذا المعنى يقول البحترى :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يكتفى عن صدقه كذبه

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٣٦ ، ٣٨ - ولا شك أن تفصيل بيت أبي نواس يدل على تقدير شاذ للتصوير من جهة الصدق والكذب ، مما يترتب عليه الزيف في محاكاة الحقائق .

(٢) يضرب قدامة مثلاً لكفش المعنى يقول إمرؤ القيس في معلقته :

فطقت حبل قنط طرقت ومرضخ فألقيتها عن ذي تمام محمول
إذا ما يكى من غلفها أنصرفت له بشق ، ونحى شقها لم يحمول

(٣) المرجع السابق ص ١٥ - ١٦ ، ٣٧ .

(٤) كما في كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة ص ٩٠ .

(٥) مثلاً ص ١٧٣ ، ١٧٦ - ١٨٤ ، ٢٢٣ - ٢٢٤ والمراد هنا الخلق بمعناه الإنساني لا المعنى الديني أو التقليدي ، وسنزيد هذا وضوحاً في الباب الثالث ثم الخاتمة من هذا الكتاب .

« أراد : كلتمونا أن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق ، وتأخذ نفوسنا فيه بالقول الحق ، حتى لاندعى إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ، ويلجئ إلى موجه » ، مع أن الشعر يكفى فيه التخيل (١) . وعلى هذا رأى لا يلتزم الشاعر بتحرى الحقيقة في حججه . فله أن ينحل الوضع شرفاً هو منه عار ، « وكم جواد بخله الشعر ، وبخيل سخاه ، وشجاع ومعه بالجن ، وجبان وسأوى به الليث ، ... وغبي قفى له بالفهم ، وطائش أدعى له طبيعة الحكم » . ثم لم يعتبر ذلك نقصاً في الشعر نفسه ، إذ العبرة بالصيغة ، وحسن التخيل وقوة الإيهام . وميدان الاختراع أوسع أمام الشاعر من التزام الحق والصدق .

ولكن عبد القاهر ينتصر - بعد شرحه للرأى السابق - لمن قال : خير الشعر أصدقه ، فهو يوجب ترك الإغراق والمبالغة ، ونجوى التحقيق والتصحيح ، واعتماد ما يجرى من العقل على أساس صحيح ، ولا عبرة عنده بالمعارة الطليعة التي تزين الباطل ، وتصور الكذب ، إذ الحق أوسع ميداناً ، وأجلد بتوجه المهم إليه (٢) . وقد اتبع عبد القاهر في رأيه بعض من سبقوه فأتوا الصدق في الشعر والأدب كله ، وسبق أن أشرنا إليهم (٣) ، وإن يكن تأثيرهم ضئيلاً في الإنتاج الأدبي جملة ، ثم إن هؤلاء لم يفرقوا بين صدق التصوير وصدق الواقع ، وإذا قد تكون المبالغة خير طريقة لتصوير الحقيقة والإنحاء بها إذا صادفت موقعها ، على أنهم جميعاً يمثلون بصورة جزئية ، ومعان مفردة ، ولا ينظرون إلى المواقف والهدف جملة .

هذا ، ونعتقد أنه ليس من الصواب قبول المبالغة وما يتصل بها على وجه الإطلاق ولا رفضها كذلك ، ولا تعمم القول بقبولها في حال الاعتدال والتوسط كما قالوه ، بل الصواب أن نقبل هذه الوجوه وسواها على أساس الصدق : فإذا لم تزيّف الحقائق ، ولم تصور غير الواقع ، ولم توهم الباطل كانت مقبولة ، بل قد تكون دعامة الصدق الفني لتصوير المعنى وإثارة الفكر والخيال ، وتوصيل أعمق الحقائق إلى العقل والقلب ، ولا نقصد هنا إلى حصر المواضع التي تحسن فيها أو التي تقيح . وحسبنا أن نصرب على ذلك أمثلة أمامها توافر الصدق أو عدم توافره .

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢٢٥ - ديوان البحتري ، الطبعة السابقة ، ص ٣٨ - ورواية البيت بهذه الصيغة أظهر للمعنى .

(٢) نفس المرجع ص ٢٣٦ - ٢٣٨ .

(٣) أنظر ص ٢١٦ - ٢٢١ من هذا الكتاب .

فمن ذلك المواقف العاطفية ، حيث تقصر اللغة عن التعبير عن العميق منها .
فيقصد الشاعر إلى المبالغة لتصويرها ، وهو صادق ، كقول قيس ابن الملوح .

لو أن لك الدنيا وما عدلت به سواها ، وليلي بائن عنك بينها
لكنت إلى ليلي فقيراً ، وإنما يقود إليها ود نفسك حينها (١)

لأن قيمة ليلي تخنده فوق كل القيم . والحبيب الصادق قد يفدى حبيبه بنفسه ،
والدنيا لا قيمة لها بعدم النفس أو بدون الحبيب .

وكذلك الاستعارات التي يراد بها المبالغة في التصوير لأن المقام لا تدركه العقول
كآيات القرآنية التي ضربناها مثلاً على المبالغة (٢) .

وكذا إذا قامت قرينة تصرف الكلام عن تصوير الكذب ، وتؤكد أن المراد
بمجرد المحاز للتعبير عن حقيقة ، كما في مثال أرسطو : عطاؤه كرمل البحر (٣) ، إذ
الواضح أن الغرض مجرد الكثرة .

وكذلك إذا أريد التعبير عن طبع تدفع الإنسان إلى تصرف لا تفهم دواعيه ،
ولا يسانده منطق مفهوم ، فقد تؤدي المبالغة معنى لا يقوم غيرها فيه مقامها ، وهي
لا تنافي الصديق متى لوحظ في هذه الحالة سياق المعنى والغرض منه ، كقوله تعالى .
(قل : لو أنتم تملكون خزائن رحمة ربى إذا لأمسكنم خشية الإنفاق) . فخزائن الله
لا تنفذ ، والإنسان يملك عادة من الإنفاق خشية النفاق ، ولكن هؤلاء قد نزل منهم
البخل منزلة الطبع الذي لا يعلل ولا مجال فيه للعقل ، فلذا فرض في حقهم هذا الغرض
المحال في ذاته ، ولكنه يعطى أوضح صورة لطباعهم تلك . ولذا أعقبه بقوله : « وكان
الإنسان قنوراً » .

والأمر كذلك في التخيل . فمنه الحق الصحيح ، لأنه يقرر معنى لا وهم فيه ،
كقول المتنبي :

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال

(١) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، طبعة دار الكتب المصرية ج ٢ ص ٧ .

(٢) راجع ص ٢١٦ من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ١٢٥ - ١٢٦ من هذا الكتاب . وقارنها بص ١٤١ .

لأن العقل يشهد بأن الشرف لا يوصف به رجل دون امرأة من حيث الخنس ، ولكن من حيث الخلق والقدر . وفي هذا قد تفضل المرأة الرجل ، كما أن الشيء لم يكن شريفاً أو غير شريف من حيث أنث اسمه أو ذكر ، بل الشرف للمسميات من حيث أنفسها (١) .

ونظيره قول الخطيئة فيمن كانوا يعبرون باسم أنف الناقة ، مع أن العقل يقتضى أن الإسم في ذاته لا يكون موضع ذم أو مدح ، لأن معناه هو مسماه ، وقدر المسمى على حسب ما له من فضل وقيمة ، وقد نفي الخطيئة عنهم هذا العار ، بل أثبت لهم به الافتخار ، في قوله :

قوم هم الأنف ، والأذنان غيرهم . ومن يسوى بأنف الناقة الدنيا ؟
ومن هذا القبيل مرثية أبي الحسن لابن بقية حين صلب ، فإنه قلب معاني الإهانة والتكال إلى معاني شرف وإجلال ، ولم يكن من البلاغة بحيث يعتقد حقيقة أن صلبه كان في الواقع إكراماً له ، وإنما هي سخرية مرة من المظالم ، ويبان أن ما فعله لم ينل من قدر المظلوم ومكانته في النفوس . ومن هذه المرثية :

علو في الحياة وفي الممات لحق أنت إحدى المعجزات
كان الناس حولك حين قاموا وفود نذاك أيام الصلات
ولسا ضاق بطن الأرض عن أن يضم علاك من بعد الميمات
أصاروا الجوقبرك ، واستعاضوا عن الأكفان ثوب الساقيات
لعظمك في النفوس تبيت ترعى حراس وحفاظ ثقات (٢)

ولكن إذا كان التخيل مبنياً على التزييف وخداع النفس والناس ، فهو ضار بالصدق وغير محمود ، كالمثلة التي أوردناها فيما سبق (٣) .

ومن قبيل هذا التخيل - المعب - التعليل بما هو غير معروف ، كقول أبي طالب المأموني يمدح بعض وزراء بني أرى :

لا ينوق الاغشاء إلا رجاء أن يرى طيف مستميج رواجاً

(١) انظر البيت ومعناه في : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٣٠١ - ٣٠٢ .

(٢) للأبيات انظر المرجع السابق ص ٢٠٠ .

(٣) انظر ص ٢١٧ - ٢١٩ من هذا الكتاب .

فهو تحليل بما هو غير معروف ، ولم يذهب الشاعر إليه إلا ليرضى مملوحه ،
ولم يتحر فيه صدقاً ، بل تكلف وخالف قاصداً الإغراب والإبداع والبعد عن العادة
والمعروف . ومن العجيب أن يفضله عبد القاهر على قول الخنون (١) :

وإني لأستعفى وما بي نعمة لعل خيالا منك يلقى خيالها

لأن الإغراب عند هؤلاء خير من الصدق ، والتكلف المفقوت - ما دام فيه
إبداع صياغة - يرضى في الناحية الفنية أكثر من صدق التصوير . وهذا دليل على
أن الصدق لم يكن وراءه هدف محدد للفن ، حتى عند من نادوا به من النقاد مثل
عبد القاهر الجرجاني .

ومن قبيل التعليل بما هو غير معروف ، وهو داخل كذلك في المبالغة المفقوتة ،
قول المتنبي :

لم تحبك نائلك السحاب ، وإنما حمت به فصبيها الرخصاء (٢)
وكذلك قوله :

لو افلك الدوار أبغضت سعيه لعوقه شيء عن الدوران

وفي هذا وأمثاله إفراط وإغراق وإحالة ، فسد بها كثير من الشعر العربي ، إذ ولع
بها المحدثون ومن سار على نهجهم من النقاد ، ومأني ذلك - فيما نعتقد - أن هؤلاء
النقاد لم يضعوا نصب أعينهم الصدق هدفاً ، بل لجأوا إلى الدعوة إلى الإبداع والإغراب
وتلقين ما يسائر التقاليد ، حتى كان نيل الخطوة بالمدح فناً من الفنون لا يبالي فيه

(١) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .

(٢) الصبيب : الماء المصوب ، يقصد ماء المطر ؛ الرخصاء : العرق أثر الحمى . وأصله أن الجواد
يشبه بالنيث ، فأغرق المتنبي فجعل الفيت حاجزا عن محاكاة المندوح في نائلة ، وأنه أصيب لذلك بالحمى ،
فليس المطر إلا عرق الحمى ؛ فهنا مبالغة غريبة لا تزيد التصوير قوة ولكن تزيده غرابية . أنظر عبد القاهر
الجرجاني : المرجع السابق ص ٢٤١ - ٢٤٢ ، حل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ١٧٦ - ١٧٧ ،
٢٤٢ - ٢٤٣ وهو ينسب هذا الذوق الفاسد عند المحدثين .

الأديب والناقد كلاهما بأمر الصدق ، وحتى صارت السرقة الأدبية نفسها تلقن الحيلة فيه (١) . ثم إن من دعوا إلى الصدق لم تكن وراء دعوتهم فلسفة اجتماعية أو خلقية ، على نحو ما رأينا عند أرسطو ، وعلى نحو ما سنرى في النقد الحديث .

على أن النقد العربي كان صورة صادقة للحياة العاطفية والفلسفية فيما يخص الغزل العذري والحب الصوفي ، على نحو ما شرحنا في نقد الغزل في الفصل الأول من هذا الباب . وهي ناحية تأثره فيها المتصوفة بفلسفة أفلاطون في الجمال .

هذا ، وما قدمنا في النقد العربي - حتى الآن - خاص بوحدة العمل الفني جملة ، وقد بقي أن نعالج ، في إجمال - من وسائل هذا النقد - ما يختص بمجريات العمل الأدبي في الوجوه البيانية ، ثم في اللفظ والمعنى .

(١) أنظر مثلاً : محمد بن أحمد بن مطاطيا : مقياس الشعر من ٧٧ - ٧٨ .

الفصل الخامس

قيمة الوجوه البلاغية

في النقد العربي

سبق أن رأينا أرسطو يبحث في المجاز باسم الابتكار في الأسلوب ، إذ كان يرى أن الكاتب أو الشاعر إنما يلجأ كل منهما إلى المجاز ليدل على أفكار جديدة ، فحين يدعو الشاعر الشيخوخة : « الغصن الذابل » ، يثير فينا فكرة جديدة بهذه المقارنة ، وبما تدل عليه من وجه الشبه . وعند أرسطو أن « المجاز يكسب الكلام وضوحاً وسمواً وجاذبية لا يكسبه إياها شيء آخر » (١) . فوجوه البلاغة المختلفة هي من وسائل الإيحاء بالحقيقة عن طريق الخيال ، فهي نوع من البراهين التي تلقى قبولا لامعاً ، وبخاصة لدى من يعتمدون على مشاعرهم أكثر مما يعتمدون على عقولهم . ولهذا تكثر صنوف المجاز في الكلام حين يوجه إلى الجماهير ، ويقتصد فيها حين يوجه الحديث إلى الصفوة ، وكذلك حين يكون المرء بصدد تلقين خالصة (٢) . وهذا ما حدا بأرسطو إلى معالجة الأسلوب ووجوه البلاغية ، وقد عدها كمالية بالإضافة إلى القواعد الفنية في الشعر الموضوعي ، وإلى طرق إقامة الحجة ومراعاة مقتضى الحال (٣) .

والوجوه البلاغية تنشأ — طبيعية — في كل لغة ، وإنما يتناولها الناقد بالدرس ليبين مدى الاستفادة منها في تدعيم الحجة وتقوية المعنى ، وتحريك المشاعر للعمل عن اقتناع . فهي من متعلقات الخيال ، ولكن الخيال هنا سبيل جلاء الحقيقة والبرهنة عليها على نحو ما . وفرق كبير بين الخيال في معناه الحديث والتخيل بمعناه الذي شرحناه في

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١١٩ .

(٢) راجع ص ١١٠ ، ١١١ - ١٣٢ ، ١٣٣ من هذا الكتاب .

(٣) الموضوع السابق ، وكذلك ص ٤٦ ، ٤٧ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٨ من هذا كتاب .

القصل السابق (١) . فن الحلّى أن الاستعانة بهذه الوجوه لا تمس بحال قضية الصدق في الأدب ، ولا يقصد الكاتب بإيرادها سوى تأكيد المعنى بملاحظة وجه شبه في التشبيه والاستعارة ، أو في الجوء إلى علاقة الزوم العرفي اللغوي في الكتابة ، رغبة في إثبات حقيقة أو إخماء بحجة ، ولا يقصد بهذه الوجوه - من حيث هي - إثبات ما ليس بثابت ، وادعاء دعوى لا طريق إلى تحصيلها (٢) .

وكان من أسباب عناية نقاد العرب بالبيان والبدیع ما دار من جدل حول أدب المحدثين والقدماء ، إذ على الرغم من وجود هذه الفنون من القول في أدب الجاهلية والإسلام ، قد كثرت في أدب المحدثين منذ مسلم ابن الوليد ویشار أبي نواس ، وقد حفل بها وتكلفها أبو تمام ، حتى كان شعره مثار الخصومة بين أنصار القدماء وأنصار المحدثين (٣) .

ولكن هؤلاء النقاد كثيراً ما كانوا يتناولون هذه الوجوه البلاغية بالنقد عن طريق الاستفراء والتثني لكلام العرب ، ثم الرجوع بعد ذلك إلى طبع صفته التجارب والدراية . فكانوا يتقيدون كل مجاز على حسب طبيعة الخيال الذي أوحى به ، وسنده من التراث العربي من قبل . ونجد أمثلة لذلك في موازنة الأمدى ، ووساطة الجرجاني . وطالما استشهدنا بهما في دراساتنا هذه . ثم إن من تعرضوا لمثل هذه الدراسات من وضعوا نصب أعينهم جلاء الروعة الفنية عن طريق الموازنة بين المعاني ، والتقسيم لوجوه الحسن في الفنون البلاغية ، والإرشاد إلى مآقي الأصالة ، والغاية من البيان . في الكشف عن المعنى وتمثيله . وهؤلاء قد تأثروا في منهجهم - في دراسة الصور

(١) أنظر ص ٢١٩ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) عبد القادر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢٣٨ - ٢٣٩ ، وكلا ص ٢٢٠ - ٢٢٢ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر ص ١٦٤ من هذا الكتاب . وابن المعتز مسبق في علاج بعض الوجوه البديعية بأستاذة ثعلب (أحمد بن يحيى) الذي تكلم في التشبيه والفلو والاستعارة وحسن الخروج والطباق أو مجلورة الأضداد ... أنظر : أحمد بن يحيى ثعلب : قواعد الشعر ، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٢٥ وما بعدها ، فليس ابن المعتز أول من ألف في البديع كما يزعم ، أنظر : عبد الله بن المعتز : البديع ص ١٦ ، ١٨ ، ١٠٥ - ١٠٦ .

الجزئية — بأرسطو في كتاب الخطابة ، كما أشرنا إلى ذلك في عرضنا لآراء أرسطو البلاغية (١) .

على أن منهج البلاغيين من العرب — إجمالاً — كان مخالفاً في أسامه لمنهج أرسطو من هذه الناحية ، إذ قصد أرسطو إلى وسائل الإيحاء الذي غايته الإقناع وجلاء الحقائق ، وقد قصر كلامه على الوجوه البلاغية من حيث هي وسائل لهذه المعاني ، كما يتضح ذلك مما أوردنا في الأسلوب عند أرسطو (٢) ، ولكن الباحثين في البلاغة من العرب — منذ البداية — لجأوا إلى شرح الوجوه البلاغية بالاستقراء والتبعية للكلام العرب ، وحصر ما أجازوه وجرت به عاداتهم .

وقد كان من هؤلاء النقاد من قرر أن الحقائق اللغوية عامة . فالحقيقة والمجاز ، والخير والإنشاء وما إليها ، لا تختلف فيها لغة عن لغة من حيث الوضع والاعتبارات العامة ، ولهذا كان وراء هذه الاعتبارات قوانين عقلية تتحكم في اللغات جميعاً على سواء (٣) . فالاستعارة — مثلاً — يندر أن تجرى في اللفظ ، كاستعارة عضو من حيوان لإنسان . أو من إنسان لحيوان ، من غير قصد إلى هجاء (٤) . وفي هذه الحالة فقط تكون الاستعارة لفظية غير مفيدة ، وهي إذن من باب التوسع اللغوي ، وذلك كقول العجاج في وصف فتاة : « وفاحماً ومر سناً مسرجاً » ، أى شعراً فاحماً وأنفاً متألقاً والبشرة كالسراج . والمرس في الأصل للحيوان . والاستعارة — والحالة هذه — خاصة باللغة العربية . أما إذا كانت الاستعارة مفيدة ، تقصد إلى غرض بلاغي — وهذا الأعم الأغلب من أحوالها — فهي لا تخص بالعربية ، بل عامة في اللغات جميعاً ، وفي جميع الأجيال ، لأنها من باب المعقولات العامة ، ولا يسمى تداولها بين الشعراء والكتاب سرقة ، لأنها مشتركة ، لا فضل فيها لكاتب على كاتب ،

(١) أنظر مثلاً عبد القاهر الجرجاني : أسرار أسرار البلاغة ص ١٥١ وهوامش صفحات ١٦٦ - ١١٧ ، ١٢٢ - ١٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر الفصل الرابع من الباب الأول من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٣٠٣ .

(٤) أما إذا أريد بها التلميح فهي مفيدة وتصور إذن عامة .

ويشبه عبد القاهر لذلك باستعارة الأسد للشجاع ، والشمس والقمر لذى البهاء والجمال (١) .

وهذا القول غير صحيح على إطلاقه ، لأن كل لغة عرفها الخاص بها ، وهذا العرف يحدد ما اصطُلحت عليه من مجاز .

والحق أن الاستعارة المفيدة لا تختص بالمعاني العامة المشتركة في كل اللغات ، بل منها ما يرجع إلى العرف الخاص بكل لغة ، ومنها كذلك ما يبين عن أصالة الكاتب وقدرته على جلاء المعاني ، والكشف من الحجة ، والإيحاء أحياناً بأعمق الحقائق (٢) .

وهذا الحال الأخير هو الأحق بأن تتجه إليه همة النقاد . وهو ما قصد إليه أرسطو أولاً في دراسته الأسلوب كما سبق أن ذكرنا . ولكن هذه المسألة تتعلق بالخلق الفني ، والقدرة على الابتكار . وقد تعرض التجديد في الأدب العربي لمأزق في هذه السبيل ، وتبعه النقد كذلك : فقد كان أكثر الكتاب - تبعهم النقاد - يسرون على نهج السابقين ، فهم المقلدون ، ومنهم المختلون لهم في التجديد (٣) . وكان كثير منهم يصعب أدهم قبول خيال جديد لم يأت عن القدماء ، كما رأينا - مثلاً - عند ابن قتيبة ، من أنه لا يميز للشاعر أن يصف غير ما وصفه الأقدمون مراعاة للتقليد لا لجانب الحقيقة (٤) والواقع . وقد ظل حب القديم مسيطراً على نزعات الكتاب والنقاد بعامه ، على الرغم من دعوة بعضهم إلى التحرر والإنصاف ، وكان ذلك مثار لدى كثير من محدثي الكتاب والشعراء ، صيفاً لم يكذب يخرج عن دائرة الاحتجاج : فن ذلك ما يروى خلف الأحمر أن شيخاً من أهل الكوفة قال له : « أما عجبت أن الشاعر (يعني الجاهلي في وصفه الديار) قال : أنبت قيصوما وجثجانا ، فاحتمل له . وقلت :

(١) المرجع السابق ص ٢٥ - ٢٧ وفيه تفصيلات وأمثلة كثيرة لا مجال للتطويل بذكرها .

(٢) يتصل بها أروثن إتصال فلسفة الصور والأغنية عند الرمزيين والبرياليين ، ونشرحه في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ١٠٩ - ١١٠ وهوامشها من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ١٧٥ وما يليها من هذا الكتاب ، عل أن ابن قتيبة يعد من المنصفين في تسوية الحكم بين القدماء والمحدثين . أنظر ص ١٦٦ - ١٦٧ من هذا الكتاب .

« أنبت إيجاباً وتفاعلاً فلم يحتمل لي (١) ؟ » يقصد الشيخ بذلك أنه لا يصح أن يعاب عليه وصف ما رأى ويستحسن منه تقليد الجاهل في وصف ما لم يره ، على حين أن الجاهل كان في وصفه لا يتجاوز ما شاهده ، فلم لا يكون له مثل ما كان للجاهل من حق ؟

وظل الاعتقاد السائد — لدى المنتصين من النقاد أنفسهم في تسويتهم بين القدماء والمحدثين — أن الجاهلين والعرب والإعراب عامتهم خير من المولدين والمحدثين أهل الأمصار ، على أنه قد ينبغ بين المحدثين — في القليل النادر — من يقوم للقدماء أو يبرزهم في بعض المعاني ، وهذا ما عبر عنه المحاضر بقوله : « والقضية التي لا احتشم منها ، ولا أهاب الخصومة فيها . أن عامة العرب والأعراب ، والبدو والحضر من سائر العرب ، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والناثئة (— الطارئين) . وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه . وقد رأيت ناساً منهم يبهجون أشعار المولدين ، ويستعقون من رواها . ولم أر ذلك قط إلا في رواية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى . ولو كان له بصير لعرف موضع الجيد من كان ، وفي أي زمان كان (٢) » . وظل الأئمة من علماء العربية يفتون بتقديم شعراء الأقدمين ، لتقديم زمنهم . وقد فضل ابن الأثير المحدثين على القدماء ، ولكنه من الناحية الفنية لم يعلل تعليلاً يعتد به (٣) .

ومن النقاد من وضعوا مقاييس عامة لجودة الأخيلة الشعرية : منها المقابلة التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، فعيار المقابلة في التشبيه الفطنة ، وأصداقه ما لا ينتقض عند العكس ، وأحسنه ما اشترك فيه المشبه والمشبّه به في صفات كثيرة (٤) وعيار الاستعارة تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبّه به كى يكفى — بعد — بالاسم المستعار ، لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له . وهم

(١) حيد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري : الشعر والشعراء ص ٧ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ، ج ٣ ص ١٣٠ ، ومن سورا بين المحدثين والقدماء — إنصافاً للمحدثين — الأمدى في موازنته ، والقاضي الجرجاني في وسطته ، في مواضع كثيرة أوردنا فيها مأخذ على المتقدمين وعحسن المتأخرين .

(٣) ضياء الدين بن الأثير : الإسنراك ، تقديم وتحقيق الأستاذ حفي شرف ، القاهرة ١٠٥٨ ص ٢٤ .

(٤) أنظر أمثلة ما لا يتفصّل بالعكس ص ١٦٥ ، ١٦٦ من هذا الكتاب ، وقارنها بأرسطو ص ١٢٣ ،

في ذلك متأثرون بدراسة أرسطو للوجوه البلاغية في الخطابة (١) .

ولبعد القاهرة الجرجاني أصالة ذات شأن في البحث في القوانين العامة في الأخيلة والصور ، وشرح أساسها اللغوية في التمثيل والاستعارة ، وفي قلب التشبيه ، مما لا نقصد هنا إلى تفصيله (٢) . وكانت دراساته هذه بدءاً طيباً لو أنها استمرت ونمت على نحو أوسع وأكثر صقلاً ، وأبعد في الطابع الجمالي والإنساني (٣) ، ولكن مثل هذه الدراسات لم تتم في النقد العربي بعامة . وقد أصابها من الجمود ما أصاب نظيرتها لدى من وازنوا في المعاني والأخيلة بين المحدثين والقدماء .

(١) أحمد بن محمد الحسين المروزي : شرح ديوان الحامسة ج ١ ص ٩ ، ١١ - عبد الظاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢١١ - ٢١٣ ، ١٧٧ - ١٧٩ ، ٢٨٩ - ٢٩١ ، ٢٩٦ ، وفيها ملحوظات قيمة وتفصيلات لا مجال لذكرها هنا . وأنظر الفصل الرابع من الباب الأول من هذا الكتاب وما سقاه به من مقارنات .
(٢) سبق أن ذكرنا أمثلة لها في هامش ص ١٢٣ - ١٢٦ من هذا الكتاب ، وفيها مقارنة لأراء بأراء أرسطو .
(٣) بما فطن له النقاد من العرب ، وله أهمية في علم الأسلوب الحديث ، ترتيب المعاني والتشبيات من الأدنى إلى الأعلى ، فلا يحسن أن يقال أنه مثل الشمس ، بل القمر ، بل النجم ، ولذا عيب قول أبي تمام :

خلق كاللص أو كرهاب الله - أو كالتيير أو كالسحاب

ولهذا أيضاً حسن قول البحتري في وصف راحلة نضو الأسفار :

كالقلى المطلقات ، بسل الأ - صميم مبرمة ، بل الأونار

فبدأ بالأغلظ ثم انحط إلى الأدنى (أنظر ديوان البحتري ، وأبي تمام ، وكذا الصناعتين لأبي هلال العسكري ص ١٦٨ - والمثل السائر ص ٣٧٤ - ٣٧٥) ، وكذا ما ذكره من الدلالة على الحالة النفسية بالإنفثات ، وقطع مصراع أبيت عن مصراعه السابق واستحسنوا ذلك في النسيب خاصة ، ليدل على الشوق ، وأن آثار الإغلاط ظاهرة في الكلام ، وكان المتكلم مشغول من تقويم خطابه ، والحق أن أمثلة هذا الوجه كثيرة عند الفزليين ، ونقتصر هنا على مثال استشهد به لعبد الله بن قيس الرقيات :

فتأتان : أما منهنبا فشيبة - خللا ، وأخرى منهنبا تشبه الشما

فتأتان : بالنجم السמיד ولدنا - ولم تلقيا يوماً هوانا ولا نصبا

(عل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ٤٥٤ ، ٤٦١) ..

وكذلك ما ذكره من مواطن حسن التكرار في الكلام ، فلم يقتصر على ذلك على مواطن الخطابة كما فعل أرسطو ، بل عدوا مواضعه الكثيرة في النسيب والملح والهجاء ... (أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ١٤١ - ١٤٥ - ابن رشي : الصفة ج ٢ ص ٥٩ - ٦٣ ، وقد تتبع هذه المواضع الأستاذ علي الجندي ، أنظر : البلاغة النفسية ص ١٧٣ - ٢٢٠) وإنما أشرنا إلى هذه الوجوه لدقتها وأهميتها النفسية ، ولقيمتها في علم الأسلوب الحديث ، وليلتحق بها ما يمكن أن نطلق عليه أطراد التشبيه بما يدل على تساوق وجوه الحال فيه ، ونضرب مثلاً لذلك بأبيات سويد بن كراع ص ١٥٠ من هذا الكتاب .

ونعتقد أن أهم سبب في تعقد الدراسات في هذا الباب بما لا جدوى منه ، هو أن ميدان المعاني الخزئية - والخيالات البلاغية بعامة - كان أهم ميدان للتجديد في الأدب العربي ، للنزعة التجديد في الأجناس الأدبية . ولغلبة الشعر الوجداني التقليدي في قلوبه العام ، ولضعف الأهداف الاجتماعية للأدب عند العرب (١) . وقد ولع الكتاب والشعراء بالافتتان في ضروب البديع ، وكثيراً ما كانوا يقلدون القدماء ، ولكنهم كانوا كثيراً ما يرجعون كذلك في تجديدهم إلى غير الطبع والموهبة ، فكانوا متكلفين ، يذهبون في الصنعة مذاهب لا يرضيها ذوق اللغة ولا الطبع السليم . مما جعل كثيراً من متقدمي النقاد يحلمون عليهم ، ويكشفون عن وجوه تكلفهم . وبهذا انحصر جهد كل هؤلاء النقاد في البحث في هذه الوجوه البلاغية ، واعتمدوا في نقدها على عرف اللغة . وقلما حفلوا بصلة هذه الوجوه البلاغية بالمعاني أو بقوة الحجة وملاءمة الموقف .

أما العرف اللغوي - من حيث أثره في المحاز - فله جانبان متميزان لا يصح خلط أحدهما بالآخر ، أو هما ما تفرضه كل لغة على أهلها في وجوه المحازات وثانيهما ما يخص الجانب التقليدي باتباع ما قاله الأقدمون في المحاز وضروب الخيال ، نتحدث في كلا الجانبين موجزين .

١- والعرف اللغوي الذي تفرضه كل لغة على أهلها يقصد به الوضع اللغوي . والمحاز كالحقيقة عماده اللغة لا غير . فيجب أن تكون التفرقة بين المحاز والحقيقة صادرة عن أهل اللغة في الاستعمال ، إما بتعريف ونص . وإما بقرينة . فثلاً إذا استعير الأسد الرجل في الشجاعة ، فيجب إقراره حيث ورد ، ولا يجوز تعديده . فلا يجوز أن يطلق الأسد على الرجل الآخر . لوجود هذه المشابهة (٢) . ولذا عيب قول الشاعر يعبر عن صحته وقوته .

بل لسورأفي أخت جيراننا إذ أنا في الدار كأني حمار

إذ أنه بعيد عن الوضع ، فالمعروف أن يشبه بالحمار في البلادة لا في القوة (٣) . والعرف اللغوي أساس الاستعارة ، وإنما جاز أن يقال : « أقبستني نوراً أضاء أفق

(١) انظر صفحات ١٦٨ - ١٦١ وهماشأ من هذا الكتاب .

(٢) يحيى بن حزة العلوي . الطراز ج ١ ، ص ٨٦ ، ٨٧ ، ٩٠ .

(٣) محمد بن يزيد المبرد : الكامل ج ٢ ص ٨٩ .

به - إذا أريد بالنور العلم - لأنه قد تقرر في العرف اللغوي الشبه بين النور والعلم ،
وظهر واشتهر ، كما تقرر الشبه بين المرأة والظلية ، وبينها وبين الشمس . وإذا أتى
الشاعر بتشبيه لم يشتهر في العرف امتنع جعله استعارة . خذ مثلاً قول أبي تمام :

وكان المطل بدء وعود دخاناً للصنعة وهي نثار

فشبه المطل بالدخان ، والصنعة بالنار ، وصرح في التشبيهين بالمشبه والمشبه به ،
وهو كلام مستقيم . ولو جعلته استعارة فقلت : « أقبستني ناراً لها دخان » لم يجز ،
إذ لم يتقرر في العرف شبه بين الصنعة والنار (١) .

وكذلك كان العرف اللغوي أساساً لقلب التشبيه ، بناء على اشتهاه العكس ،
كما في تشبيه المسك بخلق شخص تريد ملحه ، فهذا مبنًى على عرف لغوي سابق من
تشبيه المخلوق بالمسك في الطيب (٢) . ولا بد من مراعاة العرف اللغوي للكتابات
الواردة ، كقولهم : كثير الرماد ، أو جبان الكلب ، كناية عن الكرم ، وكذلك
في مجاز الخذف ، كقولهم : سل العير ، وسل الربيع ، « وأسأل القرية » ، مجاز الزيادة ،
« ليس كمثل شيء » (٣) .

والمجاز قد يكثر استعماله فيصير حقيقة عرفية ينسب بها الأصل ، مثل : « الزغي » ،
فاصل معناها اختلاط الأصوات في الحرب ، ثم كثرت وصارت الحرب وغى (٤) .
وفي هذا كله ما يدل دلالة قاطعة على أن المجاز مما يفرضه اللغة ، فهو موضعي خاص
بها ، وإذا تعرض الشاعر أو الكاتب لذكره وجب أن يخضع لمقتضى اللغة فيه .

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢٨٩ - ٢٩١ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(٣) يحيى بن حجة العلوي : المرجع السابق ، ج ١ ص ٨٦ - ٨٧ .

(٤) نفس المرجع ص ٩٩ - ١٠٠ - عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٣٤٧ - ٣٤٨ -
وبعض قواميس اللغة - كالمجهر لابن دريد - تذكر في معاني الألفاظ القوية تطورها وانتقالها من معنى
إلى آخر ، أو وجوه استعمالها المجازية والحقيقية ، فتذكر مثلاً أن العلمية في الأصل المرأة في اليهود ، ثم
صار البعير والمودج علمية ، وكذا : الفلأ : في الأصل العطش وشهوة المساء ، ثم كثر حتى قيل : ظلت
إلى لقائك . (المرجع السابق ص ٣٤٨) وهذا أقرب في بيان تطور الكلمات إلى منبذ قد أميس الفئات
الحية الحديثة ، وواضح أن أكثر المجازات العرفية لا يمكن ترجمه حرفياً لفئات الأخرى موضعي محض .

فلو خالف اللغة فيما يورده منه ، بأن استعمله في غير ما عرف عنها ، كان معيياً ، كما مر في مثال استعارة الأسد للأجر ، والجمار الصحيح الجسم . وبمثل هذا عيب قول أبي تمام .

رقيق حواشي الحلم ، لو أن حلمه بكفيسك ما ماريت في أنه بزد

لأنه لم يعلم أحد من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالركة ، وإنما يوصف الحلم بالعظم ، والرجحان ، والثقل ، والرزانة ، فيقال إنه ثقیل ، وإنه يزن الجبال ، وأيضاً لا يوصف البرد بالركة ، وإنما بالمتانة . ولو أن أبا تمام لم يقل : : « رقيق حواشي الحلم » لظن أنه شبهه بالبرد لمتانته . قاليت - كما هو خطأ كبير (١) . « وقد يكون في هذا الباب ما تتسع عنه أمة وتضيق عنه أخرى ، ويسبق إليه قوم دون قوم ، أو عهد ، أو مشاهدة أو ميراث ، كتشبيه العرب الفتاة الحسان بتركة النعام ، ولعل في الأمم من لم يرها ، وحرمة الخلود بالورود والتفاح ، وكثير من الأعراب لم يعرفهما . وكأوصاف القلاة ، وفي الناس من لم يصحر (٢) . . . »

٢ - أما العرف فيما يخص الجانب التقليدي فيدي أن عدم مخالفة اللغة في عرفها المجازي لا يقتضي قصر الخيال وما يستتبعه من مجاز على ما ورد في كلام العرب . فعلى الشاعر ألا يخالف المأثور فيما ورد ، كالأمثلة السابقة ، ولكن له أن يجدد في ميادين التشبيهات والمجازات بعد ذلك ، بما يدل على فكرته أو يشد من أزر حجته ، أو يثير مشاعر جمهوره . وقد جدد كثير من المحدثين - ومن بعدهم حتى عصرنا هذا - تجديداً جديداً لم يحد لهم في خيالهم وصنوف مجازهم ، إذ لم يخالفوا فيه الصواب ، ولم يجروا فيه إلا على طبيعة الأشياء ، وبالجملة قد وقفوا إلى ما هدفوا إليه من غرض ، وفي هذا المجال قد تظهر عالمية العرف في الصور الأدبية ، وهو مجال التأثير والتأثر بينها

وحسبنا هنا أن نقصر على أمثلة لما استحسنته نقاد العرب القدامى من تجديد المحدثين في زبدهم . فما استحسنته ابن المعتز من خيال المحدثين تشبيه الأسدى :

(١) الحسن بن بشر الأدبي : الموازنة ص ١٢٦ - ١٢٩ .

(٢) حل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ١٨١ - والتركة : بيضة النعام .

إذا نحن ومنها هجرها ضم جها صميم الحشا ضم الجناح الخوفا (١)
وكنلك قول الآخر . وفيه تشبيه واستعارة :

لن الله لا إله إلا الله خلقت خلقة الحلم
لها تقرر الحميم مل وتأتي على الكرم (٢)

ومن الأخيلة التي يدق مسلحها فتستحضر المعنى أمام العيون ، فتعبها القلوب
قول ابن الرومي :

بذل الوعد للاخلاء سمحاً وأبى بعد ذلك بذل العطاء
فقد كالحلاف يورق للعيب من وبأى الإنمار كل الإباء (٣)

ومن أبرع المحدثين - في أكثر خيالاته وتشبيهاته - أبو نواس ، كقوله حين
تشدد عليه الخليفة في شرب الخمر .

كبر حظي منها إذا هي دارت أن أراها ، وأن أشم التسيما
فكأنى بما أزين منها فعدى يزين الحكيم
لم يطلق حملة السلاح إلى الحر ب ، فأوصى المطيق ألا يقيما (٤)

: —————

(١) الحشا : ما دون الحجاب ما في البطن ، أو ما بين ضلع الخلف التي في آخر الجنب إلى الورك .
صميم الشيء : خالصة . الخواص : جمع خافية ، وهي ما دون الريشات من مقدم الجناح ، وهي زيشات إذا
ضم الطائر جناحيه خفيت .

(٢) الحلم : (يفتح الجيم واللام) المقص : تقرر . أنظر هذه الأمثلة ابن النثر : البديع
ص ١٣٠ .

(٣) الحلاف : الصفصاف (عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ١٢٨) ولم يبرح أحد في
فلسفة تمثيل المعنى بالتشبيه والمجاز براءة عبد القاهر في النقد العربي العربي . أنظر هامش ص ١٢٤ من هذا
الكتاب .

(٤) محمد بن يزيد المبرد : الكامل ج ٢ ص ٩٣ - ٩٤ . وراجع أمثلة أخرى كثيرة في نفس الموضوع
والصفحات التالية ، والتعديون طائفة من الخوارج ترى وجوب القتال ، وتأم به ، ولكنها تعتمد منه .

والى التجديد فى صنوف المحازات والخيالات - فى الحمل والمعانى المفردة - انصرف هم أكثر الكتاب والشعراء، ويكاد يكون هذا كل ما فهموه من معنى التجديد (١). وقد أجادوا فى معانٍ ابتكروها ، كما فى الأمثلة التى أوردناها ، ولكن كثيراً منهم أسرفوا فى طلب الطباق والتجنييس والاستعارات تكلفاً وطلباً للبديع ، حتى هجنوا شعرهم ، وأكروها معانيه إكراهاً ، وصدرت بعض هذه المعانى من الغموض بحيث يتطلب الكشف عنها جهداً يفوق مالها من قدر . وكان بعضها الآخر محاذاة قسرية للقدماء ، ولكن طابعها التكلف والتحمل ، فجاءت غثة هيئة الشأن (٢) ، وقد تعقب النقاد هذه العيوب وتمثل لما هنا بقول أبى تمام فى قصيدة يمدح فيها الحسن بن وهب :

ذهبت بذهب الساحة والتوت فيه الظنون : أمذهب أم مذهب ؟ (٣)

فهذا جناس بين القيمة ، فالثلة مجهولة منكرة ، وبه غمض المعنى .

وكقول أبى تمام أيضاً من قصيدة يمدح فيها المعتصم :

فلويت بالمعروف أعناق المني وحطمت بالإنجاز ظهر الموعد

ذهب إلى أن الإنجاز إذا وقع بطل الوعد . وليس هذا وفق ما جرى عليه عرف اللغة . إذ يقال صبح وعد فلان ، إذا تحقق . ويقولون : مرض فلان وعده وعلاه : ووعدته وعداً مريضاً . وإذا أخلف وعده فقد أماته . فالإنحلاف هو الذى يحطم ظهر الموعد ، لا الإنجاز . ومثل هذا اليت فى الفساد قوله :

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١٥٩ - ١٦٠ ، وأنظر أمثلة أخرى لتجديد المحدثين فى وصف أشياء جديدة فى ابن رشيقي : المدة ج ٢ ص ١٨٣ - ١٩٠ .

(٢) حيد الله بن المصنوع : البديع ص ١١٦ - الأمدى الموازنة ، ص ١٢٣ - ١٢٤ ، ٢٢٧ - ٢٢٨ .

(٣) المذهب بفتح الميم : الطريقة . واللعب بضم الميم أى مذهب العقل بجنون والمعنى - فإنا أرى - أن السباحة غلبت عليه فصار يسرف فى الطلاء حتى احتارت الظنون فى تفسير ذلك ، وقالت على سبيل التشك : أهله طريقة خاصة به أم هو جنون بالبلل ؟ وهذا المعنى قريب من قول أرتام نفسه :

ما زال يهدى بالكمارم واللتنى حتى ظننا أنه محموم

المرجع السابق ص ٢٥٢ - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٤ - عبد العزيز الجرجاني : الوسيلة ص ٧٠ ، ٢٥٥ .

إذا ما رعى دارت أدرت سماحة رعى كل إنجاز على كل موعد
إذ جعل إنجاز الوعد بمثابة طحنه بالرحى ، وهو قضاء عليه ، وذلك لا يكون
إلا بالإخلاص (١) .

وكان للنقاد في نقد مثل هذه المعاني طريقتان : أولاهما نقدها من ناحية العرف
اللفظي والنوع (٢) العام . والثانية حصر ما جرى عليه العرب في طريقتهم في التخيل ،
بذكر التشبيهات التي كانوا يستسيغونها . كأنهم يريدون أن يضعوا النماذج الحميدة
بين يدي الكتاب : « وذلك كتشبيه الجواد الكثير العطاء بالبحر والحيا ، وتشبيه
الشجاع بالأسد ، وتشبيه الجميل الباهر الحسن والزواء بالشمس ، وتشبيه المهيب
الماضي في الأمور بالسيف ، وتشبيه العالي الهمة بالنجم ، وتشبيه الحليم الركن بالجبل ،
وتشبيه الحى بالبحر ، وتشبيه أصداد هذه المعاني بأشكالها على هذا القياس : كاللثيم
بالكلب ، والخبان بالصفر ، والطائر بالفراش ، والدليل بالنقد وبالوعد ،
والقاسم بالحديد والصخر . وقد فاز قوم بخلال شهرها من الخير والشر ، فربما
شبه بهم ... كالسمول في الوفاء (٣) ... » ، وشبهوا عين المرأة والرجل بعين
الظبي أو البقرة الوحشية ، والأنف بمعد السيف ، والقمم بالخاتم ، والشعر بالعناقيد ،
والعنق بإبريق القضة ، والساق بالجمار (٤) .

ويدعى أن تشبيهات العرب — وهي أساس استعارتها — (٥) — صورة لما أدركه
العرب في باديتهم وما مرت به تجاربهم . فليست تعلق أوصافهم ما رأوه وجربوه .
فينبغي ألا تكون عقبة في سبيل التزود بكل جديد تسفر عنه المعارف والتجارب
الحديثة ، ولا يصح رجوع الكاتب أو الشاعر إلى صنوف ذلك الخيال إذا كان له
أساس من مشاعره الخاصة وتجاربه ، إذ لا معنى لأن يشبه المرء بما لم يره ، ولا أن

(١) الأملى : الموائمة ص ٢٠٤ — ٢٠٥ .

(٢) كما في عبد القاهر وكتب الموائمة ، والنقاد يرجعون ذلك إلى العرف اللفظي أو تقاليد اللوق
العربي المستطاد من العرف اللفظي بعامية ، كما في الأمثلة السابقة في هذا الفصل .

(٣) الصفر : طائر كبير من الصغور ، وهو جبان يخاف من الصوة وغيرها التقد : من معانيه
السلفاء ، وهو المقصود لأنه من محاسن الحيوان . (محمد بن أحمد بن طباطبا) : حيا الشعر ص ٢٢ — ٢٣
أبو هلال العسكري : كتاب الصناعات ص ١٨٢ — ١٨٣ .

(٤) المبرد (القياس محمد بن يزيد) : الكامل ج ٢ ص ٩٠ .

(٥) ابن طباطبا : المرجع السابق ص ١٠ — ١١ .

يصور شعوره بما لا علم له به ، لأن هذا يمس صدق الشاعر وأصالته الفنية . ولكل كاتب تجاربه وبيئته الخاصة ، كما أن لكل موقف ملايساته ، ولكن هذا ما لم بسر عليه هؤلاء النقاد ، ولم يريدوه ، في حصرهم لتشبيهات العرب وضروب خيالهم ، وإنما أرادوا أن يجعلوا منها ما يشبه السنن لكي يحتذيها الأدباء : « فالشاعر الحاذق يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات لتكثر شواهدا ، ويتأكد حسنها . ويتوق الاقتصاد على ذكر المعاني التي يغير عليها ، دون الإبداع فيها والتلطيف لها ، لتسلا تكون كالشيء المعاد المملول (١) » . وبهذا لا يكون النقد إشادة بأصالة الكاتب ، وكشفاً عن الصلة بين أدبه وتجاربه ، أو بين أدبه وفكره ، ولكنه صار تلقيناً لكيفية الإغارة على معاني الأقدمين ، والتلطيف فيها حتى يحق على قارئها ما بها من تكرار مملول (٢) .

ولا يخفى أن مثل هذا النقد خطر على الأدب وأصالة الكاتب والقيم الخلقية معاً ، إذ يصبح الأدب عبارات تقال ، لا تنم عن شخصية الكاتب وحقيقة الموقف . وقد ظهر صدى ذلك في تقديرهم للمعاني على حسب ما فيها من إبداع وإغراب ، لا على حسب الحقيقة ، كما سبق أن رأينا في أمثلة كثيرة سقناها آنفاً (٣) . ومن ذلك (٤) أن امرأ القيس غير بليغ — عندهم — في وصفه الصادق لحبل البريد وجريها (٥) إذا حثت ، وكذلك في قوله ،

فللسوط ألهوب ، وللساق درة وللزجر منه وقع أخرج مذهب (٦)
وإنما الجيد قوله :

على سابح يعطيك قبل نواله أفانين جرى غير كثر ولا وان (٧)

(١) المرجع السابق ص ٢٣ .

(٢) المرجع السابق ص ٧٧ — ٧٨ وأنظر كذلك ص ٢١٢ — ٢١٥ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر ص ١٦٣ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٢٣ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر هذا الكتاب ص ١٧٩ .

(٥) راجع هذه الأبيات ص ١٧٦ من هذا الكتاب .

(٦) الألحوب : شدة الجرى . درة : رقة ، واسم لساق من اللبن وغيره . الأعرج : العظيم أو مذكر النعام . المذهب : التشديد البدو .

(٧) أفانين : أنواع . الكثر : المتقبض ، والمراد المتقارب الخطأ في السير (أبو العلاء السكري : الصناعيتين ص ٥٤ — ٥٥) .

على حين كان الشاعر صادقاً في الحالين ، لأنه يصف في موقفين فرسين مختلفين الحال ، ولكنه التقليد ، وجب الإغراب ، لا ملاحظة الصديق . يقولون : « وإنما توصف الفرس بالسرعة في حالاتها إذا حركت وإن لم تحرك ، فتشبه بالكواكب والبرق ، والحريق والغيث والسيل (١) . . » .

وبهذا سيطر التقليد على دراسة المعاني والوجوه البلاغية ، وكان الخطر في دراستها - بهذه الروح - أسوأ مما تركها جملة .

وقد تعرضت البلاغة القديمة في أوروبا لمثل هذه المحنة تماماً ، إذ جعل البلاغيون من وجوهها نماذج نحاسية . لا وسائل فنية تعين على الأصالة وتنهض بالأدب ، حتى جاء الزمانتيكيون ومن وليهم إلى عصرنا ، فأدجموا البلاغة القديمة في علم أوسع شأناً وأعظم خطراً هو علم الأسلوب الحديث ، وفيه اتسعت النظرة ، وعنى بالوجوه الجمالية التي تساعد على صدق الكاتب وأصائمه ، وشملت ميادين فسيحة جديدة لم تكن لتخطر للبلّاعين من قبل على بال (٢) .

ثم تعرضت البلاغة العربية لما هو شر من ذلك . إذ ولع أصحابها بالمحاكاة اللفظية ، وبكثرة التفسيرات التي لا جدوى من ورائها (٣) ، وبالجلد المنطقي العقيم ،

(١) نفس المرجع ص ٥٩ . راجع أمثلة أخرى في الصفحات التالية من نفس المرجع ، منها تخطيطه في وصف الإبل (ص ٦٨) ، لأنه قال إنها ترد للمساء في المجاعة ، والمعروف ورودها عشاء .

(٢) علم الأسلوب الحديث لما يظهر فيه كتاب باللغة العربية ، وقد تمت دراسة هذا العلم الحديث في أوروبا منذ القرن التاسع عشر ، أنظر كتاب : الرومانتيكية ص ١٨٥ - ١٩٠ والمراجع المبيته به . ولكن بين قيمة هذا العلم حديثاً نقول أن كتاباً ظهر عام ١٩٥٢ يعرض ما ظهر من مراجع في علم الأسلوب الحديث مؤلفه H. Hatzfeld ، وقد عرض فيه لأثر مرجع ، رتبها وحللها وبين أهميتها . ونحن بصدد وضع كتاب في علم الأسلوب لمساس الحاجة إليه في دراستنا للبلاغة الحديثة .

أنظر : P. Guiraud ; Stylistique P. 89

(٣) بلغت هذه التفسيرات أسوأ ما يتصور فيها لدى المتأخرين من أمثال أبي هلال : أنظر تفسيراته للغة المعاني ص ٥١ - ٥٢ من الصناعات ، وتفسيراته المتشابهة في التثنية ص ١٨١ - ١٨٢ من نفس المرجع - كذلك كثرة تفسيراتهم للسرقات وتعلمهم فيها ، كتضمين لها إل نسخ وسخ وسلخ . . . ولا نريد أن ننقل هنا كل التفاري بما لا جدوى منه ، هذا إل أن دراستهم للسرقات بعمامة لم تجرئ إلا وأفق ضيق ، وعلى منبج غير قويم . ولا مجال هنا لتفصيل القول فيه (ابن رشيق : السبعة ج ٢ ص ٢١٥ - ٢٢٦ - وقرائة الذهب طبعة القاهرة ١٩٢٦ م ، وفيها كلها يمالج موضوع السرقة ، ثم راجع الفصل الثاني من الجزء الثاني من رسالة الدكتور محمد مندور : (النقد المهجى عند العرب) .

وبلغ الأمر في ذلك أقصى ما قدر له على يد السكاكي ومن تبعوه ، حتى صارت
البلاغة بعيدة عن النهوض بالأدب ورسالته ، وعن الكشف عن الجمال فيه .

هذا ، ومن المعلوم أن البلاغة — في أصح صورها — ليست كل شيء في النقد
وأنها — من جهة أخرى — ليست مقصورة على المجاز ، وضروب الحلية في الألفاظ ،
فقد تكون الحقيقة في موقعها الملائم أبلغ من المجاز ، ثم إن من وسائل التصوير والإثارة
ما لا يدخل في الوجوه البلاغية التي ذكروها بحال ، كما سنبين ذلك في الفصل الثاني
من الباب الثالث .

هذا ولم نقصد — في هذا الفصل — إلى بيان الوجوه البلاغية ، ولكننا قصدنا إلى
بيان قيمتها في النقد العربي ، وأسباب تلك القيمة . وقد سبق أن شرحنا كثيراً من هذه
الوجوه في الفصول السابقة ، وسنتحدث عن كثير منها كذلك حين نعالج مشكلة
اللفظ والمعنى في النقد العربي ، وصلتها بالمعاني الجمالية وهذا ما بقى لنا من هذا الباب .

الفصل السادس

اللفظ والمعنى

هذه مسألة من مسائل علم الجمال الحديث . وشغل بها الأقدمون قبل أن يعالجها العرب . وقد تحدث فيها هؤلاء وأولئك عن المعايير الجمالية الموضوعية التي تعد من أسس الحكم على العمل الأدبي من الناحية الفنية . وعلى الرغم من مادة التعبير الأدبي هي الحمل بما تشتمل عليه من ألفاظ منظومة أو متوزعة يستعان بها على محاكاة الأشياء والأفعال ، كما قرر ذلك أفلاطون وأرسطو من قبل (١) ، فليست أول القواعد الجمالية مقصورة على ما يخص الحمل والأبيات المفردة ، بل إن منها ما يخص الأجناس والقوالب الفنية ، أي وحدة العمل الأدبي كله . وهذا ما عني أرسطو بشرحه حين تحدث في المسرحية والملحمة (٢) ، ثم حين تحدث في تنظيم أجزاء القول في الخطابة (٣) وحاول بعض نقاد العرب مجاراته في ذلك حين عالجوا أجناس الأدب العربي شعره ونثره ، ولكن عنايتهم ببيان وجوه الجمال في هذه الأجناس كانت أقل كثيراً من عنايتهم بنقد الجملة أو الأبيات المفردة في القصيدة . وهو فارق جوهري بين النقد العربي — جملة — ونقد أرسطو . كما سبق أن شرحنا (٤) ، بل إن أرسطو ليذهب إلى أن الحكم على أجزاء الجنس الأدبي لا يكتمل إلا بالنظر إلى طبيعة الجنس الأدبي والموقف بعامة (٥) .

على أن أرسطو لم يغفل الإشارة إلى ما بين الألفاظ ومعانيها في الحمل من صلة . وسبق أن بينا كيف يرى أرسطو جمال الأسلوب في نظام الجملة ، وفي توازي أجزائها أو توافر السجع أحياناً في هذه الأجزاء (٦) .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٢٢ — ٢٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، وكذا الخطابة لأرسطو الكتاب الثالث .

(٢) راجع الفصل الثاني من الباب الأول من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ١٣٠ — ١٤٢ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر الفصل الأول من الباب الثاني من هذا الكتاب .

(٥) راجع ص ٨٧ — ٧٩ من هذا الكتاب .

(٦) راجع ص ١٥١ — ١٢٩ من هذا الكتاب .

وبعد أرسطو — من جمل العمل الأدبي — تقابل أجزائه ونظامه (١) ، وأحياناً يذكر من جماله النظام والعظم (٢) . ويفرق أرسطو بين الحمل ذات الدلالة الخبرية المنطقية من الصدق والكلب ، والحمل الإتشائية ذات الدلالة الخطائية أو الشعرية المعبرة عن أمان ومطالب (٣) . وعنده أن الفرق كبير بين وظيفة اللغة الجمالية ووظيفتها المنطقية . ويرد بذلك على من يرى أن القبيح يظل قبيحاً مهما يكن التعبير عنه . فيذكر أن الأشياء القبيحة يمكن أن يعبر عنها بما يبين قبحها ، كما يمكن أن يدل عليها بكلمات تستر هذا القبيح . كما إذا سمينا أورشطس : « قاتل أمه » أو إذا سميناها : « المتبجح لأبيه » (٤) .

والكلمات — عند أرسطو — رموز للمعاني ، ووسيلة للمحاكاة . وهي المادة التي تصاغ منها الاستعارات . فهي متفاوتة فيما بينها ما بين جميلة وقبيحة . « وجمال الكلمات وقبحها ينشأ عن جرسها أو معناها » . وليست الكلمات سواء في دلالتها على المعنى . « فن الكلمات ما هي أصدق في وصف الشيء من كلمات أخرى ، وألصق بالمعنى ، أو أكثر تمثيلاً له أمام العيون . . هذا إلى أن الكلمتين المختلفتين يمثلان الشيء من جوانب مختلفة . فيمكن ، إذن ، أن نعد إحدى الكلمتين أجل من الأخرى ، أو أقيح منها . إذ أن كلا الكلمتين تؤدي معنى الجمال أو معنى القبح ، ولكنها لا تؤدي مجرد معنى الجمال أو القبح ، وحتى لو اقتصرنا على مجرد هذا المعنى فإن الكلمتين لا تؤديانه أبداً بدرجة واحدة . . فكلمات المجاز يجب أن تكون جميلة في الأذن ، وفي الفهم ، وفي العين ، وكل حاسة من الحواس الأخرى (٥) » .

ولم يطل أرسطو في حديثه عن الألفاظ بوصفها المواد التي تصاغ منها العبارات الشعرية والمجازية . وموقفه منها يشبه موقفه من الوجوه البلاغية بعامه . إذا لم يقف عندها طويلاً ، بل جعلها مورداً من الموارد الفنية الكثيرة التي يتعلق بعضها بطبيعة

(١) أنظر : Aristote : *Metaphysique* X, II, 3.

(٢) كتاب فن الشعر لأرسطو ، الفصل السابع ١٤٥٠ ب س ٣٥ ، وكذا :

Benedetto Croce : *Esthétique*, Paris 1904. p. 161

(٣) المرجع السابق ص ١٦٩ . ثم هذا الكتاب ص ٦١ — ٦٢ .

(٤) نفس مرجع كروتشي ، الموضع نفسه ، والخطابة لأرسطو الكتاب الثالث الفصل الثالث ، ونفس مثال أرسطو أنظر هذا الكتاب ص ٦٧ — ٦٨ وهاشبا .

(٥) الخطابة لأرسطو ١٤٥٥ ب س ١٥ — ٢٤ .

الفن من حيث هو ، أو بطبيعة الجنس الأدبي ، أو بتنظيم أجزائه (١) . كما أن أرسطو لم يقف طويلاً أمام اللفظ والمعنى ليرجح أحدهما على الآخر : ويفهم من كلامه - كما سبق - أن اللفظ علامة على المعنى ، وهو وسيلة المحاكاة ، وأن الألفاظ تتفاوت فيما بينها جمالاً وقبحاً من حيث دلالتها على المعنى وعلى جوانبه المختلفة ، وأن المتكلم يستعين - على حسب قصده - بالألفاظ قد تسر جانب القبح في الأشياء أو تكشف عنه . وأن الألفاظ يجب أن تختار لتلائم موقعها في الجمل وفي صياغة المحاز ، وفي الغاية من المعنى المراد ، وهذا جمالها في معناها ومعرضها ، ويتصل بهما جمالها في جرسها على حسب السياق ، ثم إن من جمال الأسلوب ما يستعان فيه بالألفاظ وجرسها ونظامها كما في المزوجة والسجع .

ولم يكد يخرج النقد العربي عن هذه الحدود في علاجه مسألة اللفظ والمعنى ، فقد عالجها على أساس المقابلة بين كل منهما ، ولكنه أولى المسألة عناية كبيرة . وقد انقسم نقاد العرب فيها إلى طوائف : فنهضوا من نظر إلى مقومات العمل الأدبي فأرجعوه إلى جانب المعنى ، مغفلين شأن اللفظ ، وآخرون أرجعوها إلى اللفظ ، ومنهم من ساوى بين اللفظ والمعنى ، وأخيراً منهم من نظر إلى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها في نظم الكلام ، والرأى الأخير أهم الآراء ، وأكثرها أصالة . وقبل أن نشرحه نوجز القول بإيجاز في الآراء الأخرى .

١- ويبدو أن أبا عمرو الشيباني - فيما يروى الجاحظ - كان لا يخل إلا بالمعنى ، ففى كان المعنى راتقاً حسناً ، ظل كذلك فى أية عبارة وضع فيها . ويعنى الجاحظ عليه أنه استحسن بيتين لمعناهما ، على حين ليست عليهما مسحة أدبية سوى الوزن ، وهما :

لا تحسب الموت موت البلى فلئما - الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ، ولكن ذا أقطع من ذاك لذل السؤال (٢)

(١) راجع الباب الأول الفصل الثالث والرابع .

(٢) بلغ من استحسان أبي عمر هذين البيتين حين سمعهما فى المسجد يوم جمعة أن « كلف رجلا حتى أحضر دواة وقرطاساً حتى كتبهما له » ويطلق على ذلك الجاحظ بقوله . « وأنا أزم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً . ولولا أن أدخل فى الحكم بعض الفتك (المجون) لزمعت أن إنه لا يقول شعراً أبداً » . انظر الجاحظ : الحيوان ج ٣ ص ١٣١ .

ورأى أبي عمرو — على هذه الصورة — مطابق لما حكاه أرسطو عن السوفسطافى بريزون Bryzon من أنه لا حسن وقبح في اللغة ، ففي أى الكلمات وضعت الفكرة فالمعنى سواء . وقد رد أرسطو هذا الرأي فيما سبق أن ذكرنا له من عبارات (١) . ولعل أبا عمرو أعجب باليتين لما اشتهلا عليه من حكمة ، فيكون بذلك ممثلاً لطائفة من الأدباء ونقاد العربية ولعوا بالحكم والأمثال . غير مهالين برونق العبارة وجمال الصياغة (٢) . وقد نما كثير من الشعراء والنقاد منحى أبي عمرو في احتفاله بالمعنى دون اللفظ ، كابن الرومي والمتني من شاكلهما ، ممن يطلبون صحة المعنى ، ولا يبالون أحياناً « حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته (٣) » .

ولكل جل من حفلوا بالمعنى كانوا يقصدون إلى تقديمه على الألفاظ ، دون أن يغفلوا من شأنها ، فهم يزلونها في الأهمية منزلة تلي منزلة المعنى ، ولذلك يشبهون الألفاظ بالمعرض أو الثوب للحارثة الحسنة « التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض ، وكمن معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه . وكمن معرض حسن قد ابتدل على معنى قبيح ألبسه (٤) » ، والمدار عند هؤلاء على أن تكون استفادة المتأمل للكلام « والباحث عن مكتونه من آثار عقله من استفادته من آثار قوله أو مثله .

(١) أنظر ٢٦٥ من هذا الكتاب ومراجعتها .

(٢) أنظر ص ١٧٠ ، ٢٣٦ من هذا الكتاب ومراجعتها ، ولعل هذا هو السبب في أن الجاحظ نفسه أورد البيتين السابقين في غتراته بين طائفة من الأمثال والحكم السائرة في البيان والبيان ج ٢ ص ١٧١ .

(٣) ابن رشيقي القيرواني (أبو علي الحسن) العمدة ج ١ ص ٨٢٢ — ونكتني هنا بذكر مثالين للشعبي فيما شرف مناه وعيب نظمه :

وششيخ في الشباب وليس شيخاً
يمسى كل من بلغ المشيخا
(أنظر على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ٨٢ ، وتعليقه ص ٨٨ ص ٨٩)

نكلا له المروءة وهي ترضى
ومن يشق يسلا له الغرام

(وهذا البيت من أبيات الماعاني الشريفة إلا أن لفظ « ترضى » قد جاءت فيه ، وفي الآية من التكران « إن ذلكم كان يؤذي الذي ... » فحطمت من قدر البيت لنصف تركيبها ، وحسن موقعها في تركيب الآية « نصر الله محمد بن محمد بن عبد الكريم : المثل السائر ص ٨٨) ، وكثير من النقاد يخلط بين شعراء الماعاني كابن الرومي وأبي الطيب ، وشعراء الصنعة والبدیع كسلم وأبي تمام (أنظر مثلاً : ابن رشيقي : العمدة ج ٢ ص ١٨٩ — ١٩٩) .

(٤) ابن طباطبائي : عيار الشعر ص ٨ — وأبو هلال العسكري : الصناعيين ص ٥١ ، وصاحب الصناعيين لا أسالة له في هذا الباب ، فهو يكرر رأى أصحاب الماعاني ص ٥١ ، على حين يستوى بين الأمرين في صدر الصفحة ، ثم يكرر رأى الجاحظ في تقديم اللفظ ص ٤٢ .

وهم أصحاب المعاني ، فطلبوا المعاني المعجبة من خواص أماكنتها ، وانترعوها جزلة عذبة ، حكيمة طريفة ، أو راقية بارعة ، فاضلة كاملة ، لطيفة شريفة ، زاهرة فاخرة (١) . . . وهذه المعاني — وإن كان الأوائل قد سبقوا إلى أكثرها — لا زال أمام المحدثين مجال فسيح للإبداع فيها : « لأن المحدثين أكثر ابتداءً للمعاني ، وألطف مأخذاً ، وأدق نظراً . . لأن المحدثين عظم الملك الإسلامى فى زمانهم ، ورأوا ما لم يره المتقدمون (٢) . . . »

ومن هؤلاء الأمدى « إذ يذكر من امتدحوا أبا تمام فقالوا ، . . إن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه ، على كثرة غرامه بالطباق والتجنيس والمائلة ، وإنه إذا لاح له المعنى أخرجه بأى لفظ استوى من ضعيف أو قوى » ، ثم يعقب على هذا القول : « وإذا كان هذا هكذا ، فقد سلموا له الشيء الذى هو ضالة الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعاني ، وبهذه الخلطة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ، لأن الذى فى شعره من رقيق المعاني ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه وبديع الحكمة ، فوق ما استعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، حتى إنه لا تكاد تخلو قصيدة من أن تشتمل من ذلك على نوع من الأنواع ، ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرئ القيس فيها ، وإقباله عليها لما تقدم غيره . . » ويذكر كذلك من فضائل أبى تمام أن معانيه لو ترجمت إلى لغة أخرى كالفارسية والهندية لما فقدت قيمتها (٣) .

وتظهر قيمة هذا الرأى إذا نظرنا فى ضوءه إلى أدب أصحاب التصنيع ممن يتخذون الأدب صناعة . ولا يرون فيه إلا وصف الألفاظ ، وجودة السبك ، دون العناية بخطر الموضوع ، وأهمية الموقف ، فيجىء كلامهم هينا خفيف الشأن . لا يمس إلا ظاهر الأمر . وكثيراً ما تتوارد عباراتهم كأنها محفوظة . لا أصانة فيها ولا وجهة لها . وهذا ما ضاق به كثير من النقاد . « وقد رأيت جماعة من متخلفى هذه الصناعة يجعلون همهم مقصوراً على الألفاظ التى لا حاصل وراءها ولا كبر معنى تحتها ، وإذا أتى أحدهم بلفظ مسجوع — على أى وجه كان من الغثاء والبرد —

(١) أبو عل أحمد بن محمد بن الحسن المرزوق : شرح ديوان الحماسة القاهرة ١٣٧١ هـ .

(٢) ضياء الدين نصر الله محمد بن عبد الكريم المعروف بإبن الأثير ، المثل السائر ، ص ١١٢ .

(٣) الحسن بن شرى الأمدى : الموازنة ، ص ٣٨٩ — ٣٩٠ .

يعتقد أنه قد أتى بأمر عظيم ، ولا يشك في أنه صار كاتباً مفلحاً ، وإذا نظرنا إلى كتاب زماننا وجدوا كذلك ، فقاتل الله القلم الذي يمشى في أبدى الجهال الأعمار (١) .

٢- ويقوم في وجه هذا الرأي آخرون في الصياغة المقوم الحق للأدب . فكما أن القصص لا بد أن يسر على سمع خاص في سرد حوادثه كي تستكمل شرائط قائلها الفني العام ، كذلك الكاتب والشاعر فيما يعالجون من أغراض . ولا بد أن تستوفي الحمل والعبارة خصائص الصياغة الفنية ، ليدخل الكلام في باب الأدب . وقد تكون الحقائق متفرقة في العلوم المختلفة يقولها كل دارس ، وقد تكون المعاني جارية على ألسن الناس بردها العوام وغيرهم ، ولكن لا يستطيع أن يدخلها ميدان الأدب سوى الأدباء ، بما يراعون من جمال التعبير في الحمل ، ومن قواعد الفن في الأجناس الأدبية ، ولهذا نادى جمع من نقاد العرب بأن قيمة الألفاظ فوق قيمة المعاني .

يرد المحافظ على أبي عمرو الشيباني في رأيه الذي أوردها فيما سبق (٢) فيقول : « وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها المعجمي والعربي ، والبلوى والقروى والمدنى : وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتحير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، وإنما الشعر صياغة وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير (٣) » .

وإذا كان سبيل الكلام الأدبي سبيل التصوير والصياغة ، فإن قدامة يتلاق مع المحافظ في نفس الفكرة ، وهي أن المعاني مادة الشعر ، والشعر فيها كالصورة . فلا ينبغي الحكم على الشعر بمادته . أى معناه ، وإنما يحكم عليه بصورته . كما لا يعيب النجار في صنعه رداءة الخشب في ذاته (٤) . ومقتضى هذا الرأي أن الأدب عبارة جميلة وكفى . ولو أن الكاتب أكبر من شأن حقير ، أو حقير من شأن عظيم ، في عبارات جميلة . وبعبارة أخرى : لو كان المضمون وضيقاً واللفظ شريفاً ، لما نال من ذلك من شأن الكاتب ، بل يعد مقياس براعته . سئل الأصمعي ، من أشعر

(١) ضياء الدين بن الأثير : المرجع السابق ص ٢٢١ .

(٢) أنظر ص ١٤٦ - ٢٤٣ من هذا الكتاب .

(٣) الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ص ١٣١ - ١٣٢ - فانه بما قاله أرسطو في الشعر ص ٤٣ - ٤٥ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ١٥٨ - ١٥٩ ، ٢١٨ - ٢١٩ من هذا الكتاب ومراجعتها .

الناس ، فقال : « من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير ، خبيساً (١) » . وقد انتهى الأمر إلى الاهتمام بنقد الصياغة ، ودراسة خصائصها ، في الكلمات والجمل . فكاد يكون هو كل مفهوم النقد عند البلاغيين (٢) فيما بعد .

وقد تطرف في هذا الرأي كل التطرف ابن خلدون . إذ رأى - نتيجة للاحتفال بالصياغة - أن العبرة بالألفاظ ، وأن المعاني تبع لها ، وهي أصل ، ولعله يقصد أن الألفاظ مقياس براعة الكاتب . دون المعاني ، وأن الألفاظ هي التي تطلعتنا على المعاني ، فهي الدليل عليها . وبدون الألفاظ لا يستطيع استجلاؤها . وهو بهذا يردد رأى الحافظ ، وإن كان قد ذهب إلى أبعد منه ، إذ أن الحافظ لم يقل بتبعية المعاني للألفاظ . فإبن خلدون يرى أن المعاني متيسرة لكل إنسان ، « وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى ، فلا تحتاج إلى صناعة ، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة » . والألفاظ كالتقالب للمعاني ، كالألوان التي يغترف بها الماء ، تتفاوت فيما بينها من حيث نوعها ما بين أوان ذهبية ، أو فضية ، أو زجاجية ، أو خزفية . . والماء واحد : « وكذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال ، تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه ، باعتبار تطبيقه على المقاصد ، والمعاني واحدة في نفسها ، وإنما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى بلكه اللسان - إذا حاول العبارة عن مقصودة ولم يحسن - بمثابة المقعد الذي يروم النهوض ولا يستعطيه لفقدان القسرة عليه (٣) » وعلى الرغم من تطرف بعض من نادوا بهذا الرأي ، في قولهم إن المعاني مطروحة في الطريق ويعرفها كل الناس ، فإنهم على جانب كبير من الصواب ، في اهتمامهم بالصياغة ، إذ هي أساس يجب أن يتوافر في كل ما يصح أن نطلق عليه أدباء . وقد كان اهتمام كثير من نقاد العرب بأمر الصياغة أكفأ لاهتمامهم بالمعاني الجزئية والوجوه البلاغية ، ونتيجة لانهصار جهدهم في فهم التجديد في هذه الحدود ، لم يكادوا يتجاوزونها (٤) . وفي الحق كان أكثر ما ذكره النقاد خاصاً بجمال اللفظ وجمال التعبير عنه ، دون المعنى . ونشير هنا إلى شيء من ذلك .

(١) مقدمة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٠١ قارنه ص ٢٢٧ - ٢٢٨ من هذا الكتاب .

(٢) قد شرحناه في الفصل السابق ص ٢٢٦ - ٢٢٨ .

(٣) عبد الرحمن بن خلدون المغرب : المقدمة ، طبعة القاهرة ، المطبعة البنية (بدون تاريخ) ص ٢٨ .

(٤) أنظر الفصل السابق .

« فن البلغاء من يقول ، فقر الألفاظ وغرورها كجواهر العقود ودررها ، فإذا وسم أعفائها بتحسين نظومها ، وحلى أعطائها بتركيب شلورها ، فراق مسموعها . وجاء ما حرر منها مصنى من كدر العى والخلط ، مقوماً من أود اللحن والخطأ ، يموج في حواشيه رونق الصفا لفظاً وتركيباً ، قبله القهم ، والتد السمع ، وإذا ورد على ضد هذه الصفة صدء القهم منه ، وتأذى السمع به تأذى الخواص بما يخالفها(١) » .

وقد بحث ابن تستان الخفاجى فى معايير حسن اللفظ ، فذكر منها تاعد مخارج حروفها ، وذلك أن الحروف أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر . والألوان المتباعدة إذا جمعت كانت فى المنظر أحسن من الألوان المتقاربة . وجل كلام العرب مبنى على التأليف من الحروف المتباعدة . ولحروف الخلق مزية من القبح إذا تقاربت . ومثال اللفظ القبيح لتقارب مخارج حروفه : « الههخهخ (٢) » ومن هذه المعايير كذلك حسن الوقع فى السمع ، فتسمية الفصن غصناً أو فنناً أحسن من تسميته عسلوجاً ، ومنها ألا تكون الكلمة وحشية غريبة غير مألوفة الاستعمال (٣) . ومنها ألا تكون الكلمة عامية مبتذلة ، أى بليت بالاستعمال مثل : « أوجعتها » ، أو قول أبى نصر بن نباته :

فقد رفعت أبصارها كل بلدة من الشوق ، حتى أوجعتها الأخدع (٤)

وكذلك يجب أن تكون الكلمة جارية على القواعد العربية فى التصريف ، غير شاذة ، وألا تكون كثيرة الحروف ، فثلاث كلمة « مغناطيسهن » غير مرضية ، لكثرة حروفها . فى قول أبى نصر بن نباته :

- (١) المروزق (أبو عل أحمد بن الحسن) : شرح ديوان الحماسة ، ص ٥ — ٦ .
- (٢) ثبت ترعاه الإبل بالبادية . أنظر : عبد الله محمد بن سيد تسان الخفاجى : سر الفصاحة ، القاهرة ١٣٥٠ هـ — ١٩٣٢ م ص ٦٠ — ٦١ . ويرد عليه صاحب المثل السائر بأن بعض الألفاظ المتقاربة الحروف حتمت مثل « جيش » و « فم » ويرى أن المدار على السمع وهو على حق فى أن المدار على الصرف القوي والدقوع العام لأهل كل لغة .
- (٣) يمثل ابن تسان الكلمة الوحشية بما ورد فى شعر أبى تمام (بلا طائر سعد ولا طائر كهل) . وقد قيل إن الكهل الضخم ، ولم يره فيها الأصمى ، (ابن تسان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٦٣) .
- (٤) المرسع لسان ص ٦٩ — ابن عبد تجریم : المثل السائر ص ٤٥ .

فإياكم أن تكشفوا عن رءوسكم ألا إن مغناطيسهن النواذب (١)

وأما وجوه الحسن في تأليف الكلام ، مما يرجع إلى اللفظ أكثر مما يرجع إلى المعنى ، فقد جمع أهمها قدامة بن جعفر في قوله : « وأحسن البلاغة الترصيع (٢) والسجع ، واتساق البناء (٣) . واعتدال الوزن (٤) ، واشتقاق لفظ من

(١) ابن سنان الخفاجي : سر القصة ص ٧٢ - ٨٢ - ويذكر ابن سنان من معايير الحسن أن يؤخذ بالكلمة مصفرة في موضع التصغير .

ويورد عليه في ذلك صاحب المثل السائر بأنه لا حاجة إلى ذكره ، فإن المعنى يسوق إليه . ومع ذلك فصاحب هذه الصناعة غير في ذلك ، إن شاء أن يورده بلفظ التصغير ، وإن شاء بمناء ؛ كقولهم :

لو كان يخفى على الرحمن غائبة من خلقه ، غفيت عنه بنو لبد
(ضياء الدين ابن الأثير : المثل السائر ص ٩٤ - ٩٥) . ويذكر ابن سنان كذلك ألا تكون الكلمة عبر بها عن معنى آخر يكره ذكره ، فإذا أوردت - وهي غير مقصود بها ذلك المعنى - تجتنب ؛ بل كلمة « جنابة » في قول الشريف الرضي :

سلام على الأطلال ، لا عن جنابة ولكن يأساً حين لم يبق مطمح

(ابن سنان الخفاجي : المرجع السابق ص ٧٨ - ٨٠) وبه أسئلة أخرى كثيرة .

(٢) الترصيع : أن يمتد تصوير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المشهور ، مسجوعة ولا يحسن إذا تكرر وتوالى . وإنما يحسن إذا وقع قليلاً غير نافرو مثاله في النثر : « حتى عاد تعريضك تصريحاً ، وصار تعريضك تصريحاً » . وفيه تساوى الألفاظ في البناء ، وإنتفاها في الإنتهاء وتقابل الأجزاء مع الإنتفاق في وزن الكلمات في كل من الجزأين .

ومثاله في الشعر قول الخنساء :

حامي الحقيقة ، محمود الخليفة ، هو - على الطريقة ، نفاع وضار

جواب قاصية ، جهزار ناصية - قتاد أنوية ، فليل جرار

- (ابن سنان الخفاجي : المرجع السابق ص ٢٨١ - قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ ، مقسمة ، ص ٣) .

قارنه بما ذكر في الإزدواج في النثر ، والتشهير في الشعر ، ص ١٢٠ - ١٢٣ وهامشها عن هذا الكتاب .

(٣) أنظر هامش ص ١١٨ - ١١٩ من هذا الكتاب . ويقصد قدامة باتساق البناء والسجع معنى واحداً .

(٤) أي اتفاق كلمات القوافل في الوزن : « أصبر على » حر القاء ، ونخص النزال « فالقاء والنزال على وزن واحد ، وهو يتخرج تحت ما شبهناه بتشابه الأطراف عند أرسطو (ص ١١٧ - ١١٨ من هذا الكتاب) .

لفظ (١) ، وعكس ما نظم من بناء (٢) ، وتلخيص العبارة ، بالألفاظ مستعارة (٣) ، وإيراد الأقسام ، موفورة بالتمام (٤) ، المقابلة وتصحيح ، بمكان تعادلة (٥) ، وصحة التقسيم باتفاق النظم (٦) ، وتلخيص الأوصاف ، بنى الخلاف (٧) ، والمبالغة فى الوصف ، بتكرير الوصف (٨) ، وتكافؤ المعانى فى المقابلة

(١) يمثل له قدامه بقوله : « لا ترى الجاهل إلا مفرطاً أو مفرطاً » وهو يتدرج تحت الجنس بأنواعه المختلفة . ومثاله فى الشعر :

وذلكم أن ذل الجار حالكم وأن أنفكم لا يعرف الأنفا
فالألفاظ مشتق بعضها من بعض إن كان معناها واحداً ، أو بمنزلة المشتق إن كان معناها مختلفاً .
(ابن سنان : : المرجع السابق ص ١٨٢ - ١٨٨ قارنه بص ١٣٢ من هذا الكتاب) .
(٢) مثل : « أشكر من أنعم عليك ، وأنعم هل من شكرك » : اللهم أغنى بالفقر إليك ، ولا تفقرن بالافتناء منك » « إن من عوفك لتأمين ، خير من أنك حق تلقى الخوف » . ويسيه قدامة أيضاً التبديل ، وهو جنس من الجنس يسمى التجنيس المكموس ، ومثاله فى الشعر :
قد يجمع للبال غير آكله ويأكل المال صر من جمعه
ويجعله صاحب الطراز قريباً من رد المعجز على الصدر كقوله تعالى : « ونحشى الناس والله أحق أن نخشاه » .

(يعنى بن حزمة الملوى : الطراز ج ٢ ص ٣٦٨ - ٣٧٢ ، ٣٩١ - ٣٩٢) .
(٣) يمثل له قدامة بقول بعضهم يصف آخر بالمتخ : « هو مشجب من أين جنته وجدت : لا » (قارنه بص ١٢٦ - ١٢٧ من هذا الكتاب) .

(٤) (انظر ص ١٠٤ ، ١٠٥ ، وهاشبا وص ٢٠٩ من هذا الكتاب) .
(٥) يمثل له قدامه بقوله : « أهل الرأى والنصح ، لا يساويم ذوو الأئمن والنش - وليس من جمع إلى الكفاية الأمانة ، كن جمع إلى المعجز الحيانة » . ويتدرج هذا فى المطابقة ، قارنه بهامش ص ١١٧ - ١١٨ من هذا الكتاب ، وبأشله عند أرسطو ص ١٢٢ - ١٢٣ من هذا الكتاب .
(٦) يمكن أن تتدرج فى إيراد الأقسام موفورة بالتمام ، ولكن قدامة يخصصها بوضع معان يحتاج إلى تبيين أحوالها ، فإذا شرحت آتى بطلب المعانى ، من غير عدول عنها ولا زيادة عليها ، ولا نقصان منها ، مثل : « وأنا واثق بمخالستك فى حال ، يمثل ما أعلم من مشارستك فى أخرى ، لأنك ان عطلت وجدت لنا ، وإن غمرت وجلت شئت » .

(٧) يمثل قدامة لذلك : « مواعد لم تشن بطل ، ومراقد لم تشب بمن ، وبشر لم يمازجه ملق » (قارنه بما يقوله أرسطو عن نفس هذه الوسيلة الخطبية ص ١٢٩ من هذا الكتاب) .

(٨) هو أن يذكر المعنى بما لو انتصر عليه كان كافياً فيلقت له فلا يقتصر على ذلك حتى تؤكد معانيه ، وتمتد المبالغة فيه ، كقول أعرابي دعا ربه : اللهم إن كان رزقي ثانياً فقر به ، وإن كان قريباً فيسره ، أو ميسراً فاجعله ، أو قليلاً فكثره ، أو كثيراً فثمره » . وهو يتدرج تحت رد المعجز على الصدر (يعنى ابن حزمة الملوى : الطراز ج ٢ ص ٣٩٣ وما يليها) ،

والتوازي (١) ، وإرداف الواحق (٢) وتمثيل المعاني (٣) . فهذه المعاني مما يحتاج إليه في بلاغة المنطق ، ولا يستغنى عن معرفتها شاعر ولا خطيب (٤) .

وهكذا عنى البلاغيون بحسن اللفظ وجودة السبك ، ويكاد ينحصر جهدهم في هذا الميدان ، وذلك أن جل الأدباء والنقاد رأوا في الافتنان في الحلية اللفظية المجال الأكبر للتجديد ، إيماناً منهم بأن الأولين استغرقوا المعاني ، أو أتوا على معظمها ، وإنما يحصل المحدثون عن بقايا تركت رغبة عنها واستهانة بها ، أو لبعد مطلبها . وهذا مجال الإبداع والإغراب الذي ولع به أولئك المحدثون (٥) وتبعهم النقاد . ولكن أكثر دعاة اللفظ وترجيحه على المعنى . لم ينفوا المعنى إغفالا .

(١) هو الطباق بلفظين أو معنيين متقابلين سلباً وإيجاباً ، أنظر أمثلة هاشم ص ١١٧ من هذا الكتاب ، وهذا الوجه من من وجوه البلاغة يحفل به أرسطو من جهة المعنى لا اللفظ ، (ص ١١٦ من هذا الكتاب) ومثله ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ١٨٨ والصفحات التالية ، وفيها يعيب على قدمه تسميته بالتمكافؤ .

(٢) ويسمى الأرداف أو التتبع ، لأنه يبقى فيه بلفظ هو ردف اللفظ المخصوص بذلك المعنى وتابعه ، فيكون في ذكر التابع دلالة على المتبوع ، وهو من الكناية ، مثل كثير الرماد ؛ كناية عن الكرم ؛ البعيدة مهوى القرب ، كناية عن طول العتق (ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٢١٨ - ٢٢١) .

(٣) أن يراد المعنى فيوضح بالفاظ تدل على معنى آخر . كما كتب يزيد ابن الوليد إلى مروان بن محمد حين نلأ من بيته : « أما بعد ، فإنني أراك تقدم رجلاً وتترى أخرى ، فإذا أتاك كتاب هذا فاعتد على أيهما شئت ؛ والسلام . » (انظر المرجع السابق ص ٢٢١ - ٢٢٢ وقارنه بص ١٢٤ ، ١٢٥ وهاشبا من هذا الكتاب .

(٤) أبو الفرج قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ ، القاهرة ١٣٥٠ هـ - ١٩٣٢ م ص ٣ - ٨ وهذه الوجوه تعد تكتلماً إذا تواتت في كلام ، كما نص عليه ابن سنان في مرجعه السابق عند حديث عنها . وأما السجع فيحسن في الخطابة من غير تكلف (أنظر ١١٦ - ١١٧ وهاشبا من هذا الكتاب) . ويشترط صاحب المثل السائر لحسن الكلام المسجوع اختبار مفردات الألفاظ بحيث يتوافر لها وجوه الحسن التي ذكرناها ، في تركيب سليم ؛ وأن يكون اللفظ تابعاً للمعنى ، لا المعنى تابعاً للفظ ؛ وأن تكون كل واحدة من الفقرتين المسجوعتين دالة على معنى غير المعنى الذي دلت عليه أختها ، ويعيب مقامات الحريري لعدم توافر الشرط الأخير فيها : (ضياء الدين محمد بن عبد الكريم : المثل السائر ص ١١٨) . ويوافق ما ذكره في جواهر الألفاظ أو يقاربه ما هو مذكور في نقد النثر ، من أن الذي يسمى به الشعر نفاقاً هو : المقابلة - وحسن النظم ، وجزالة اللفظ ، واعتدال الوزن ، وأصالة التشبيه ، وجودة التفصيل ، وقلة التكلف . والمشكلة في المطابقة ؛ أرجع إلى تفصيلها وأمثلتها في الأصل : (نقد النثر المنسوب إلى مدامة بن جعفر ص ٨٤ - ٨٧) .

(٥) هل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ٢٠٨ - وما أشبه موقف هؤلاء النقاد من التراث العربي القديم بموقف الكلاسيكيين في الأدب الأوروبي من التراث اليوناني والروماني . وقد ثار الرومانتيكيون هل يبدأ الكلاسيكيين . أنظر كتابي : الرومانتيكية ، ص ١٤ - ١٦ .

٣- على أن من نقاد العرب من كانوا يعتبرون اللفظ والمعنى على سواء . ومن أقدم النصوص في ذلك صحيفة بشر بن المعتمر المعزلى (المتوفى عام ٢١٠ هـ - وردت في الجاحظ : البيان ج ١ ص ١٣٤ - ١٣٩) . وفيه ينصح بترك التوعر والتكلف : « فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد ، والتعقيد هو الذى يستهلك معانيك ويشين ألفاظك . ومن أراغ معنى كريماً فيلتبس له لفظاً كريماً ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حققهما أن نصونهما عما يفسدهما ويهجنهما . وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالا منك قبل أن نلتبس إظهارها ، وترتب نفسك ملبستهما وقضاء حقهما وأولى المنازل في رأى بشر بن المعتمر : « أن يكون لفظك رشيقاً عذباً ، وفخماً سهلاً ، ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً ، وقريباً معروفاً ، إما عند الخاصة إن كانت الخاصة قصدت ، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت . والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معانى الخاصة ، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معانى العامة ، وإنما مدار الأمر على الصواب ، وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال . وما يجب لكل مقام من المقال . وكذلك اللفظ العامى والخاصى » .

ومن يسوى بين اللفظ والمعنى كذلك ابن قتيبة . فخير الشعر عنده ما حسن لفظه . وجاد معناه « فإذا قصر اللفظ عن المعنى ، أو حلا اللفظ ولم يكن وراءه طائل ، كان الكلام معيباً ، ويضرب لهذا الأخير مثلاً قول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على هذب المهارى رحلنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائع
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

« وهذه الألفاظ أحسن شيء مطالع ومخارج ومقاطع ، فإذا نظرت إلى ما تحتها وجدته : ولما قضينا أيام منى ، واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينظر من غدا الرائع ، ابتدأنا في الحديث وسارت المطى في الأبطح » (١) .

(١) عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ص ٣ - ٤ ، وكان ابن قتيبة يرى أن المعنى هو ما يتم به غرض من أغراض القصيدة ، لأنك من مقتضى صنه الشعر وإمكانه ، ويرى رايه ابن طباطبا ، ويذكر بعض أمثله ، ويبين وجه التقصير في معانيها الجزئية ، ولكنه حين يذكر هذه الأبيات يقول إن موضوعها استشمار قائلها لفرحة قفوله إلى بلده ، وسروره بالحاجة التى وصفها ، من قضاء حاجة وأنسبه برفقائه ، ومخادتهم ، ووصفه سبيل الأبطال بأعناق المطى كما تسيل بالمياه ، فهو مسمى مستوفى على قدر حواد الشاعر . وسرى كيف يحيد عبد القاهر في بيان حسن هذه الأبيات : (ابن) طباطبا : حيار الشعر من ٨٣ - ٨٥) .

فليست معاني هذه الأبيات شيئاً يذكر في نظر ابن قتيبة . هذا ، وللبحتري أبيات يشارك فيها رأى من يسوون بين اللفظ والمعنى ، في قصيدته التي يمدح فيها محمد بن عبد الملك الزيات :

حجج تخرس من الألد بألفا ظ فوادي كالجوهر الملسود
ومعان لو فصلتها القوافي هجنت شعر جرجول وليسد
حزن مستعمل الكلام اختاروا وتجنين ظلمة التعقيد
وركن اللفظ القريب فأدرك من به غاية المراد البعيد (١)

وليس الفرق كبيراً بين من نصرروا اللفظ على المعنى والداعين إلى المساواة بينهما . إذ كان جل الداعين إلى حسن اللفظ لا يقصرون قولهم على حسن الألفاظ مفردة ، ولا يقفون عند حدود اللفظ لذاته ، مغفلين أمر المعنى الذي يدل عليه ، فهذا ما لا يقول به إلا المتخلفون عن إدراك معنى البلاغة ، يدلنا على ذلك أن كثيراً من هؤلاء كانوا يشيدون بقيمة المعنى : وكانوا يرون بلوغ الغاية في اجتماع الألفاظ المتخيرة والمعاني المتخية ، إذ فيها كليهما نبع البلاغة ، ومضى اجتماعنا فقد اكتمل للكلام الحسن من أطرافه .

وقد عددنا المحافظ على رأس القائلين بقصر الحسن على اللفظ دون المعنى ، وهو يصرح بأن شأن الكلام شأن التصوير والصياغة (٢) ، مما يدل على أنه لم يرد الألفاظ مفردة عن تراكيبها ، ولا التراكيب المتكلفة أو الخالية من المعاني . نعم قد اشترط في التراكيب خلوها من التناثر ، وهو وجه حسن لفظي محض ، ولهذا عاب الشطر الثاني في قول ابن يسير :

لم يضرها والحمد لله شيء وانثنت نحو عزف نفس ذهول

فقال : « متفقد النصف الأخير من هذا البيت ، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض » . وشرط كذلك ألا يكون اللفظ عامياً ، أو ساقطاً سوقياً . ولكنه لحظ في

(١) راجع ديوان البحتري ص ٢٠٦ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين : ج ٤ ص ٢٤ - المزدوق : شرح ديوان الحماسة ص ٧ - العدة ج ١ ص ٨٠ - ٨١ - مقدمة ابن خلدون ص ٢٩ - بحر الملوك : الطراز ص ٢٤٥ ، وانظر كذلك ص ٢٤٦ وهاشمتها من هذا الكتاب .

كل ذلك ما يتطلبه الموقف والمعنى ، فرأى أن لا بأس باستخدام الغريب الوحشى إذا كان المتكلم بدوياً إعرابياً ، لأن الوحشى من الكلام يفهمه الوحشى من الناس (١). والملاحظ يشيد بقيمة المعنى فى غير موضع ، مما يدل على أنه لم يعن باللفظ إلا لجلاله الصورة الأدبية . وهذه الصورة أوثق رباط بالمعنى (٢) .

. ومن ذلك ما يراه من أن الألفاظ لا توصف بالقبح أو الخسة على وجه الإطلاق ، إذ لابد من مشاكتها للمعنى . وقد يكون اللفظ الخسيس أنسب لمعناه فلا يفسر غيره مسده : « ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ ، ولكل نوع من المعانى نوع من الأسماء ، فالسخيف للسخيف ، والخفيف للخفيف ، والحزل للحزل ، والإفصاح فى موضع الإفصاح ، والكناية فى موضع الكناية ، والاسترسال فى موضع الاسترسال (٣) » . وقد وجد من المواقف ما يحسن فيه اللفظ الوحشى والسوقى : « وكلام الناس فى طبقات ، كما أن الناس أنفسهم فى طبقات . فمن الكلام الحزل والسخيف ، والمليح والحسن والقيح والسمج ، والخفيف والثقيل . وبكل قد تكلموا ، وبكل قد تمارحوا وتعايوا » . ويخفف الألفاظ « مشاكل لسخيف المعانى ، وقد يحتاج إلى السخيف فى بعض المواضع ، وربما أمتع أكثر من إمتاع الحزل القخم من الألفاظ . والشريف الكريم من المعانى (٤) » . فرد الأمر فى استعمال الألفاظ وسبك الأسلوب إلى المعنى والموقف . ومرد الحكم فى ذلك إلى الذوق الذى صقلته التجارب الأدبية ، وطبعة المران ، حتى صار ذوقاً فنياً يستحق به صاحبه أن يكون ناقداً « وملأك الأمر فيه صحة الطبع وإدمان الرياضة ، وهو ما تستخير به النفوس المهلبة ، وتستشهد عليه الأذهان المتفقة » .

(١) المرجع السابق ج ١ ص ١٤٤ .

(٢) المرجع السابق ج ١ ص ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٢ ، ج ٤ ص ٢٤ - قارنه بما يفهم منه تفصيله لفظ ج ١ ص ١٨ - ١٩ ، ٤٤ ، ٥١ ، ٦٥ - ٦٦ ، ٦٧ - ولا نريد الإطالة بإيراد كل التصوص إيجازاً .

(٣) الملاحظ : كتاب الحيوان ، ج ٣ ص ٣٩ .

(٤) الملاحظ : البيان والتبيين (تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون) ج ١ ص ١٤٤ - ١٤٥ وهو كلام خطير ، قاطع فى أن القبح والحسن فى الألفاظ نسبي ، تابع لمواقف والمعانى ، لأحسن مطلق . قارنه بما يقول صاحب المثل السائر من أن قبح الألفاظ أو حسنها فى ذاتها مطلق ، عند العرب وغيرهم . (نصر الله بن محمد بن عبد الكريم وهو ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر ص ٩١ - ٩٢) ، وهو كلام غير دقيق .

وفى هذا الأمر قد يفضل ما هو أقل جودة على ما استكمل كل صفات الحسن :
 « وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف الكمال ، وتذهب
 فى الأنفس كل مذهب . وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام
 المحاسن ، والتمام الخلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالخلوة
 وأدنى إلى القبول . . . ثم لا تعلم هذه المزية سبباً (١) » . على أن التفاضل هنا بين كلام
 حسن وآخر حسن أو أحسن . والكلام مواقف واعتبارات مختلفة . ومع ما فى الطبع
 الأدبى السليم من عناصر موضوعية ، فيه — بعد ذلك — جزء من ذوق صانع يدل
 باللمحة الخاطفة على ما يهذى إليه القياس والقاعدة (٢) ، ذاك هو الطريق الذى
 سلكه أنصار اللفظ ، وشاركهم فى كثير من آرائهم من ساووا بين اللفظ والمعنى
 فكلا الفريقين لم يغفل ملاسبات القول الأخرى « وهى ملاسبات تتعلق بالمعاني
 ومقتضيات الأحوال . وقد نيه كثير منهم إلى وجوب توافر الطبع ، وعلى تجنب
 الكلفة والتصنع ، ولكن إطلاق بعض أنصار اللفظ فى قولهم إن المعانى تابعة للألفاظ .
 أو إنها مطروحة فى الطريق يعرفها كل الناس فيه ما يبرر مسلك المتكلمين من الأدباء .
 وهم من لا يحفلون بالمعنى متى توافرت فى قولهم الخلى اللفظية . فنضبت فى أديمهم
 الأصالة ، فضاقت بهم جمهورهم ، ونشدوا عند ذوى المعانى طلبتهم ، على أن إطلاق
 القول بأن المعانى تابعة للألفاظ ، كما يرى ابن خلدون ، فيه ترجيح للصياغة على
 المضمون (٣) . وقد كانت هذه الصياغة الشغل الشاغل لعلماء البلاغة من العرب .

٤ — وانتهت هذه الآراء كلها إلى عبد القاهر ، ودخلها كثير من الشطط والتطرف
 على يد الحامدين . وأعمال عبد القاهر فيها فكرة ، فأفاد عن سابقه فى النقد ، وكان
 المجلى فى هذا الميدان .

(١) على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٤٢٦ — ٤٢٧ .

(٢) الحسن بن بشر بن يحيى الأملى : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ص ٣٨٣ — ٣٨٦ .

(٣) يدلل صاحب الطراز على أن الألفاظ تابعة للمعنى ، لا العكس ، بثلاثة براهين : أولاً أن معنى
 الفرس والأعير والإنسان . . . معهود لا يتغير والألفاظ الدالة عليه مختلفة على حسب اللغات . فلو كانت المعانى
 تابعة للألفاظ لاختلقت باختلاف الألفاظ ، وثانيتها أن من المعانى ما يكون واحداً وله ألفاظ كثيرة ،
 ولو كان الأمر كما قالوه لكان يلزم من اختلاف الألفاظ اختلاف المعانى . وثالثتها : لو كانت المعانى
 تابعة للألفاظ للزم فى كل معنى أن يكون له لفظ يدل عليه ؛ وهذا باطل ، فإن المعانى لا نهاية لها ، والألفاظ
 متناهية . وما يكون بغير نهاية لا يكون تابهاً لما له نهاية (يحيى بن حزة العلوى : الطراز ج ٢ ص ١٥٠ —
 ١٥٢) وقد أشار إلى المعنى الأخير الجاحظ : (البيان ج ١ ص ٧٦) .

ونعتقد أن عبد القاهر لم يقر من رجحوا المعنى على اللفظ على نحو ما شرحناه من آرائهم فيما سبق ، بل كان من أنصار الصياغة من حيث دلالة هذه الصياغة على جلاء الصورة الأدبية ، كما سيتجلى ذلك بعد عرضنا لآرائه . ولكن علينا أولاً أن نبين ، في إيجاز ، موقفه من أنصار اللفظ والمعنى على إطلاقهما ، والباعث الديني الذي دفع به إلى التعميق أكثر منهم في هذه الناحية .

لم يرضى عبد القاهر^(١) عن رأى من وقفوا عند حدود المعنى في عومه . ليحكموا به على جمال الموضوع أو قبحه ، مغفلين شأن الصياغة . سواء لديه منهم من فضل الكلام أشرف معناه أدباً وحكمة . وكان غريباً (١) نادراً ، أو من فضله من أجل معناه بعامة إذا راق هذا المعنى ، ولو كانت صياغته ركيكة واهية النسيج . وهو في هذا يوافق الملاحظ في رأيه الذى أوردناه (٢) من قبل تمام الموافقة . يقول عبد القاهر : « وأعلم أن اللداء الدوى ، والذى أعيا أمره في هذا الباب ، غلط من قدم الشعر بمعناه ، وأقل الاحتفال باللفظ ، وجعل لا يعطيه من المزية ، إن هو أعطى . إلا ما فضل من المعنى : يقول ، ما في اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الكلام إلا بمعناه ؟ فأنت تراه لا يقدم شعراً حتى يكون قد أودع حكمة وأدباً . واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر ، فإن مال إلى اللفظ شيئاً . ورأى أن ينحله بعض الفضالة ، لم يعرف غير الاستعارة ، ثم لا ينظر في حال تلك الاستعارة : أحسنت بمجرد كونها استعارة أم من أجل فرق وجه ، أم للأمرين ؟ ، قد قنع بظواهر الأمور . . . وأعلم أنا — وإن كنا إذا اتبعنا العرف والعادة . وما يهيجس في الضمير ، وما عليه العامة — أرانا ذلك أن الصواب معهم ، وأن التحويل ينبغي أن يكون على المعنى ، وأنه الذى لا يسوغ القول بخلافه ، فإن الأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق ، وإلى ما عليه المخلصون . لأننا لا نرى متقدماً في علم البلاغة ، مبرزاً في شأوها ، إلا وهو ينكر هذا الرأى (يقصد رأى القائلين بتقديم الكلام بمعناه) ويعيبه . ويزرى على القائل به ، ويغض منه (٣) » .

(١) كفضيل أبو عمرو الشيباني الذين ذكرناهما فيما سبق ، أنظر ص ٢٤٣ من هذا الكتاب وتعليقتنا عليهما .

(٢) أنظر ص ٢٥٣ — ٢٥٥ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص ١٩٤ — ١٩٥ ..

ثم يطل ذلك بأن سبيل الكلام « سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشيء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفظة والذهب . يصاغ منها خاتم أو سوار . فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم ، وفى جودة العمل ورداءته . أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه ، وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضته أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى - إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه - ألا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام . وأعلم أنك لست تنظر فى كتاب صنف فى شأن البلاغة ، وكلام جاء عن القدماء ، إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب ، ورأيهم يتشددون فى إنكاره وعيبه والعيب به ، وإذا نظرت فى كتب الحافظ وجدته يبلغ فى ذلك كل مبلغ ، ويتشدد غاية التشدد ، وقد انتهى فى ذلك إلى أن جعل العالم بالمعنى مشركاً وسوى فيه بين الخاصة والعامة . . » (١) وهنا يستشهد برأى الحافظ (٢) السابق ذكره . ويعقب عليه بما يدل على الباعث الدينى الذى يدفع به ألا يغفل شأن اللفظ ومزميه ، فيقول : « وأعلم إنهم لم يبلغوا فى إنكار هذا المذهب ما بلغوه إلا أن الخطأ فيه عظيم ، وأنه يفضى بصاحبه إلى أن ينكر الإعجاز ، ويبطل التحدى ، من حيث لا يشعر . وذلك أنه إن كان العمل على ما يذهبون من أن لا يجب فضل ومزие إلا من جانب المعنى ، وحتى يكون قد قال حكمه أو أدباً ، واستخرج معنى غريباً أو تشبيهاً نادراً ، فقد وجب اطراح جميع ما قاله الناس فى الفصاحة والبلاغة ، وفى شأن النظم والتأليف ، وبطل أن يجب بالنظم فيفضل ، وأن تدخله المزية ، وأن تتفاوت فيه المنازل ، وإذا بطل ذلك فقد بطل أن يكون فى الكلام معجز ، وصار الأمر إلى ما يقوله اليهود ومن قاله بمثل مقالهم فى هذا الباب ، ودخل فى مثل تلك الجهالات : ونعوذ بالله من العمى بعد الأبصار (٣) » .

فى هذا كله يحمل عبد القاهر على الحامدين الذين يلوكون عبارات يروجون بها لما يرووهم من معنى . ويفعلون شأن الصياغة فى التقدير ، وإذا لحأوا إلى شيء من ذلك

(١) المرجع السابق ص ١٩٦ - ١٩٧ .

(٢) المرجع السابق ص ١٩٧ - ١٩٨ وأوردناه ص ٢٤٦ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ١٩٨ - ١٩٩ .

فلنما يحرون استعارة ، أو ينهبون إلى تشبيه على حسب ما حفظوا من قواعد ، وقد بن عبد القاهر خطره على البلاغة وعلى دعوى إعجاز القرآن (١) .

هل معنى ذلك أن عبد القاهر من أنصار اللفظ ؟ بأي عبد القاهر أن يكون من أنصار اللفظ على نحو ما رآه من سبقوه في جملهم ، إذ أن هؤلاء يجهدون أنفسهم في الكشف عن حسن الكلام في حسن ألفاظه في ذاتها وينهبون في ذلك إلى تناسي المعاني التي تدل عليها الصياغة الأدبية . يغفلون قيمة هذه الصياغة وربطها بدقائق الصورة المقررة . ويظهر أن الأمر قد انتهى باللفظين من معاصري عبد القاهر إلى الافتتان بالألفاظ — التي هي وسائل — عن المعنى الذي تستخدم الألفاظ لبيانها . وإلى هذا يلجأ من ليس لديهم كبير معنى ، فيحاولون سرّ فقرهم في الفكر بطوفان من الألفاظ الطيبة الجرس ، وبصور تعشى العيون وتبهر الأبصار ، دون أن تبين عن معنى ذي بال . ويعد هذا فعلم الجمال « قبحاً لما فيه من هرج وتحكم (٢) .

هذا إلى ما فيه من مساس بقضية الإعجاز ، إذ لو اعتدنا بالألفاظ في ذاتها لما أمكن تمييز القرآن من غيره ، من حيث الفاظ . وحول هذه المعاني تدور حجج عبد القاهر ضد اللفظيين (٣) .

فيري عبد القاهر أن إعجاز القرآن لا يتصور أن يكون في الألفاظ منفردة ، إذ هي مادة اللغة عامة ، وكانت معروفة لدى العرب ، فلا يمكن أن يكون بها (٤) تجد لهم . ثم إن الألفاظ المفردة لا يتصور أن يقع بينها تفاضل من حيث هي ألفاظ مفردة ، دون أن تلخل في تراكيب ، إلا في قولهم : « هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية ، أو أن تكون حروف هذه أخف وامتراجها أحسن .. وهل تجد أحداً يقول ، هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها (٥) »

(١) انظر أيضاً للمرجع السابق آخر ص ١٩٤ .

(٢) أنظر :

Benedetto Croce : Esthétique, Comme Science de l'Expression et Linguistique Générale. trad. par H. Bigot, Paris, 1904 p. 91-93.

(٣) ويتبعه في هذه الحملة ضياء الدين المعروف بابن الأثير فيما سبق أن أوردناه له من نص ص ٢٤٥

من هذا الكتاب .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٣٢ - ٣٣ .

(٥) نفس المرجع ص ٣٦ .

« فلا جمال إذن في اللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى في النطق . وإنما يكون ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب (١) » .

ودليل آخر . أن دلالة الألفاظ على معناها تحككية وضعية : فلو أن واضع اللغة كان قد وضع « ربض » مكان « ضرب » . لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد . فليس توالى الكلمات في النطق محتاجا إلى تفكير ، ولا مستوجبا لفضل إلا من جهة معناها وتناسقها . هذا هو ما يستدعي الفكر وتتفاوت فيه (٢) القول . فلا فضيلة للألفاظ من حيث هي ألفاظ إلا في خلوها من الغرابة ومن تنافر حروفها في النطق . وهذه ميزة سلبية ضئيلة القيمة .

فلذا كان التلاؤم في حروف الكلمات ، وخفة نطقها ، من الأمور المطلوبة للبلاء ، فهذا وجه من وجوه الفضيلة ، وداخل في عداد ما يفاضل به ، وهو راجع حقا إلى الألفاظ والتركيب من حيث نطقها ومن حيث هي ألفاظ في ذاتها : ولكن سواء من وجوه البلاغة كثير : ومن البديهي أنه لا يمكن قصر الحس عليه ، أو ادعاء إعجاز القرآن به (٣) .

فالألفاظ يميز عن المزية إلا في تأليف الكلام ، وتنظيم أجزاء الصور الأدبية ، وجلاء الفكرة بوسائل الصياغة اللغوية . وهي مزايا ترجع جميعها — في رأى عبد القاهر إلى الصياغة ودلالاتها على الصور الأدبية . ولا وجه لنسبتها إلى الألفاظ من حيث هي ألفاظ ، ولا يمكن نسبتها إلى الألفاظ إلا في دلالتها على صورها ، لأنها هي وسائل التصوير للمعنى المدلول عليه بالصياغة . ولهذا الدلالة فخم القلماء شأن اللفظ ، وجعله قسيم المعنى ، « فقالوا : معنى لطيف ولفظ شريف » : وقالوا : « إن المعاني لا تزايد . وإنما تزايد الألفاظ » . وذلك أنه « لما كانت المعاني إنما تبين بالألفاظ ، وكان لا سبيل للمرتب لها ، والجامع شملها ، إلى أن يعلمك ماصنع في ترتيبها بفكرة ، إلا بترتيب الألفاظ في نقطة . تجوزوا فكنوا عن المعاني بترتيب الألفاظ ، ثم بالألفاظ بحذف الترتيب (٤) » .

(١) نفس المرجع صفحة ٣٧ .

(٢) نفس المرجع ص ٤٠ - ٤١ ، ٤٢ - ٤٣ .

(٣) نفس المرجع ص ٤٥ - ٤٩ .

(٤) نفس المرجع ص ٥٠ - ٥١ .

فكما لم يرضى عبد القاهر بالرجوع إلى مجرد المعنى في قويم الأدب . لم يقنع كذلك بالوقوف عند حدود الألفاظ من حيث هي ألفاظ ، وإنما رى إلى ربط الألفاظ بدلالاتها في السياق من حيث تكوين الصورة الأدبية .

ثم إن اللفظ والمعنى متلازمان ، فالعملية الفكرية واحدة ، وفيها تتجلى الصورة الأدبية عن طريق صياغتها ، فإذا كانت العبرة بالألفاظ في مواقعها من الجمل ، فليس ذلك لأنها المقصودة أولاً بالفكر ، إذ لا يعقل أن يقصد أولاً إلى ترتيب المعاني في استقلال عن اللفظ ، ثم بعد ذلك يستأنف النظر في الحملة الدالة عليها ، ولا أن يقصد إلى ترتيب الألفاظ وتواليها على نظام خاص في استقلال عن الفكر . ولكن هذا الترتيب للألفاظ يقع - ضرورة - ملازماً للمطلوب الأول ، وهو المعنى المدلول عليه في الصورة (١) . وهنا يخالف عبد القاهر ما ذهب إليه ابن خلدون في دعواه أن المعنى تابع للفظ في مناصرته للفظ (٢) ، فيرى عبد القاهر أن اللفظ تابع للمعنى ضرورة ، إذ الألفاظ أوعية للمعاني ، وهي أدوات لفهم هذه المعاني : « فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس ، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق (٣) » ، فلا يتصور أن يعرف المرء للفظ موضعاً من غير أن يعرف معناه ، ولا أن يتوحى في الألفاظ - من حيث هي ألفاظ - ترتيباً ونظماً ، وإنما يتوخى الترتيب في المعاني ، فإذا تم ذلك تبعها الألفاظ وقفت آثارها » ، « إنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ، لم تحتاج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ . بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم ، وتابعة لها ولاحقة بها وإن العلم بمواقع المعاني في النفس ، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق (٤) » .

ولهذا التلازم في العملية الفكرية بين الألفاظ في السياق ودلالاتها على معناها العام ، يرى عبد القاهر أنه لا يتصور مجال أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى ، لأنه لا يتصور أن يحصل المرء على المعنى أولاً على حدة ثم يبحث له عن الألفاظ الدالة عليه ، إذ أن الألفاظ - من حيث هي ألفاظ - لا تطلب مجال ، وإنما تطلب من أجل المعاني في

(١) المرجع السابق ص ٤٢ - ٤٣ .

(٢) انظر ص ٢٤٦ - ٢٤٧ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : للرجع السابق ص ٤٣ .

(٤) نفس المرجع ص ٤٤ .

الصياغة والسياق . فطلب المتكلم دائماً متوجه إلى المعنى الذى يريد أن يصوغه فى كلام يدل عليه . وقد تعرض له الصعوبة بسبب اللفظ : « فصعوبة ما صعب من السجع هى صعوبة عرضت فى المعانى من أجل الألفاظ . وذلك أنه صعب عليك أن توفق بين معانى تلك الألفاظ المسجعة ، وبين معانى الفصول التى جعلت أودافاً لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب ، أو دخلت فى ضرب من المحاز ، أو أخذت فى نوع من الاتساع . وبعد أن تطلعت على الحملة ضرباً من التلطف (١) ، فالعملية الذهنية يتلازم فيها المعنى والألفاظ الثلاثة عليه فى الحمل مؤلفة ، وينبى أن المطلوب المعنى ، إذ الألفاظ - من حيث هى أصوات - لا تطلب أبداً ؛ ولكن المعانى إنما تطلب بالألفاظ من حيث دلالتها فى الصياغة : فأنت إنما « تطلب المعنى ، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك ، وإزاء ناظر لك . وإنما كان يتصور أن يصعب مرام اللفظ من أجل المعنى أن لو كنت طلبت المعنى فحصلته ، احتجت إلى أن تطلب اللفظ على حدة ، وذلك محال (٢) » :

إذن فالأهمية للألفاظ فى مواقعها من الحمل ، بوصفها الوسائل التى بها يؤدى المعنى ولا أهمية لها فى ذاتها .

وإنما تظهر أهمية الألفاظ فى أداء المعانى ، ويتجلى ذلك فى تأليف الكلام وهنا تظهر مزية الصياغة وما فيها من ألفاظ فى جلالها للصورة . فالبلاغة والفصاحة ، وسائر ما يجرى فى طريقهما أوصاف راجعة إلى المعانى . وإلى ما يدل عليه بالألفاظ ، دون الألفاظ لنفسها (٣) . أى فى ذاتها دون تأليف كما بينا .

(١) نفس المرجع ٤٩ .

(٢) نفس الوضع . وهنا يمس عبد القاهر مسألة جوهرية أشار إليها أرسطو ، هى أن عملية التلقن مستزمة - ضرورة للتفكير - (ص ٣٣ - ٣٤ من هذا الكتاب) . ويسلم العلم الحديث بأن التفكير حل أية صورة - إنما يكون بالألفاظ ، حتى يفكر المرء من صمت فى ذات نفسه . والله فى وسيلتنا الورع بما حولنا والتعبير عنه . يقول برجسون فى مقدمة رسالته فى الأفكار المباشرة للوعى :

Essai sur les Données Immédiates de la Conscience :

Brice Parain, op. cit. p. 14-19.

« إنما نفكر ضرورة بالألفاظ ، أنظر

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

وإذن ليس معنى هذا إغفال الألفاظ في مواقعها من الجمل ، لأنها هي وسائل التفكير والتصوير الأدبي . وإنما حسن الدلالة وتماها ، وجلأها في صورة أبهى وأعجب وأكثر أثرآ في النفس ، ليست سوى خصائص لا تتوافر إلا بأن يؤتى « المعنى » من جهته ، ويختار له اللفظ الذي هو أخص به واكشف عنه ، وأتم له ، وأحرى بأن يكسبه نبلا ، ويظهر فيه مزية (١) . ولا تكون المزية للكلمة إلا بحسب موقعها من الجملة . لالتئام معناها مع معنى جاراتها . ولذا تحسن الكلمة في موضع وتصبح هي نفسها في موضع آخر . وذلك كلفظة الأخدع في بيت الصمة بن عبد الله بن طفيل :

تلفت نحو الحى حتى وجدتني وجعت من الإصغاء ليثا وأخدعا (٢)
فلها فيه حسن لا يخفى ، على حين سمحت ونقلت في بيت أبي تمام :

يا دهر قوم من اخدعك فقد أضججت هذا الأنام عن خرقك (٣)
وينتج من هذا أن العبرة بالجملة لا بالكلمة المفردة ، فالفائدة مختصة بالجملة ، ولم تجز حصولها بالكلمة الواحدة ، كالإسم الواحد ، والفعل من غير إسم يضم إليه (٤) .

ومن المفردات اللغوية ما يتوارد على معنى ، وهو المترادف ، ولا يقيم له عبد القاهر شأنأ كبيرأ (٥) . وإنما يعنى بأن ينص على أنه لا ترادف مطلقأ في الجمل فكل تغيير في الجمل بالتقديم أو التأخير ، أو الزيادة أو النقص ، يتبعه حتماً تغير في معنى الجمل . وهنا يربط عبد القاهر أوثق رباط بين وسائل تأدية المعنى بالكلمات ، والمعنى

(١) نفس المرح ص ٣٥ .

(٢) الليث : صفحة المت . الأعدع : عرق في جانب المت : والأعضان عرقان في الجانبين من المت .

(٣) الخرق (يغم الغاء والراء) : الجهل والحق والنف . ويقوم الأخمين يكون بترك الكبر والنف - والبيت المذكور في باب الاستعارات التيسية لأبي تمام في الأعلى : الموازنة ص ٢٨٨ - وفي الصائحين لأبي حلال ص ٢٣٥ .

(٤) حيد القاهر الجرجاني : أسرار اليلانة ص ٣١٦ - ٣١٧ ؛ وهنا يلتق حيد القاهر مع أوسطو : إذ الكلام عند أوسطو يمثل في الجمل لا في الكلمات . أنظر ص ٣٢ - ٣٣ من هذا الكتاب والمراجع الميينة بها .

(٥) حيد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٠٠ - ٢٠١ .

نفسه . وهنا ليست صياغة الأسلوب — عند عبد القاهر — مشابهة « الصياغة والتجوير » ، والتفويظ والنقش وكل ما يقصد به التصوير . وكفى ، ولكنها — مع هذه المشابهة — تمتاز بخاصة : هي أنه يتصور أن يتشابه ديباجان في النقش ، أو سواران في الصنعة ، حتى لا تستطيع التفرقة بينهما ، ولا يتصور ذلك في الكلام .. « لأنه لا سبيل إلى أن نجىء إلى معنى بيت من الشعر ، أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعتة بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك لا يخالفه في صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور . ولا يفرنك قول الناس . قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فإنه تسمع منهم . والمراد إنه أدى الغرض : فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه في كلام الأول ، حتى لا تعقل معنا إلا ما عقلته هناك ، وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبنتين في عينك ، كالسوارين والشعنين . ففى غاية الإحالة ، وظن يفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة : وهى أن تكون الألفاظ مختلفة المعانى إذا فرقت ، ومتفقها إذا جمعت وألف منها كلام . وذلك أن ليس كلاما فيها يفهم من لفظين مفردين نحو « قعد وجلس » ، ولكن فيها فهم من مجموع كلام آخر (١) . وما سبق يبين لنا كيف كشف عبد القاهر عن نظريته في النظم .

النظم عند عبد القاهر :

يقصد عبد القاهر بالنظم صياغة الحمل ودلالاتها على الصورة ، وهذه الصياغة هى محور الفضيلة والمزية في الكلام .

ولهذا عنى عبد القاهر بشرح دلالات الألفاظ واختلافها باختلاف مواقعها في الحمل . فيها سماه النظم . وقد قام في هذا الباب بمجهود عظيم الخطر ، فهو يقصد بالنظم ما يطلق عليه الغرييون علم التراكيب (٢) ، وهو عندهم أهم أجزاء النحو . ويعرفه عبد القاهر بأنه : وضع « كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو » ، ووسع عبد القاهر دائرة النحو ، فلا يقتصر على وجوه الإعراب وأنواع الحمل من إسمية وفعلية : ومن استعمال أدوات الربط المختلفة ، ولكنه يشمل ما يدرس الآن في علم المعانى من الفصل

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإيجاز ، ص ٢٠١ - ٢٠٢ .

Syntaxe (٢)

والوصل ، والتعريف والتشكير ، والتقديم والتأخير ، والحذف ، والإظهار والإضمار ، وكثير من المحسنات البيانية والبديعية التي تضيف إلى المعنى ، كالمزاوجة بين الشرط والجزاء ، وكالتقسيم والجمع وتشبيه التمثيل (١) .

وكما أن النظم لا يظهر في الكلمة إلا بحسب موقعها في الجملة ، وبهذا الموقع تتأثر الصورة التي يهدف الأديب إلى رسمها . فكذلك الجملة لا يبين حسن نظمها إلا إذا أثقلت بدورها مع جاراتها فيما تهدف إليه هذه الحمل من معنى ، ليتألف من مجموع الحمل صورة أدبية قد أعمل فيها الفكر ، وظهر أنها صدرت عن روية وأناة ، وبدون هذا لا يكون الكلام جيداً في نظمه ، أى النظم الذي يريده عبد القاهر ، وإن حسنت ألفاظه ، وإن جادت كل جملة منه على حدة ، لأنك ترى « سبيله في ضم بعضه إلى بعض سبيل من عمد إلى لآئى فخرطها في سلك » لا يبنى أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكن نضد أشياء بعضها على بعض « لا يريد في نضده ذلك أن نجى له فيه هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأى العين . وذلك إذا كان معنك معنى لا يحتاج أن تصنع فيه شيئاً غير أن تعطف لفظاً على مثله ، كقول الحافظ : جنبك الله الشبهة ، وعصمك من الخيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً ، وبين الصدق سبباً ، وحجب إليك التثبت ، وزين في عينيك الإنصاف (٢) » . فمثل هذا الكلام لا مزية فيه بنظمه ، وإنما مزيتة في معناه ومتون لفظه (٣) . وهو كلام لا نظم فيه ، فلا فضيلة فيه سوى الصواب والسلامة من الزرع واللحن ، ومدار الحسن هو النظم ، ولا نظم في الكلام « حتى ترى في الأمر مصنعا ، وحتى تجد إلى التخير سبيلا ، وحتى تكون قد استدركت صواباً (٤) » ومن هنا يظهر أن النظم — وهو مدار الحسن عند عبد القاهر — متميز عن المعنى في ذاته مجرداً ، وعن اللفظ في ذاته منفرداً ، لأنه صياغة الكلام في جمل متأخرة على جلاء الصورة المرادة .

وسبق أن نبهنا إلى أن الألفاظ — من حيث هى الألفاظ — لا يتصور حسنها إلا في مزية سلبية ضمنية هى خلوها من الغرابية والتنافر في النطق . أما الاستعارات والمجاز والمحسنات البديعية فمع جريانها في الألفاظ ، لا يظهر حسنها إلا إذا راعينا فيها وجوه

(١) المرجع السابق ص ٦٤ - ٧٦ راجع الأمثلة في الأصل ، قصداً إلى الإنجاز .

(٢) نفس المرجع ص ٧٦ .

(٣) نفس المرجع ص ٧٧ .

(٤) نفس المرجع .

الجمال في الصياغة والتصوير . ولهذا تلتقى مع ما يهدف إليه عبد القاهر من معاني « النظم » في تأليف الصورة الأدبية (١) . وقد ترجع الاستعارة إلى اللفظ من حيث دلالة على المحاز ، دون نظم الكلام ، وفي هذه الحالة لا قيمة لها إلا في حسن موقعها من الحملة في الصياغة ، ولكن غالباً ما يضيف « النظم » إلى جمالها إذا كانت باللغة الإحكام . فالاستعارة في قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيباً » ، جارية في لفظ « اشتعل » . ويزيد من حسن نظم الحملة على هذا النحو ، بإسناد الفعل إلى الرأس ، وهو في الحقيقة للشيب ، وهذا وجه من وجوه حسن النظم في الكلام ، وهو متحقق دون الاستعارة في مثل : طاب عمر وعينا ، وكرم أصلاً ، وحسن وجهاً . وإنما زاد النظم من حسن الاستعارة في : « اشتعل الرأس شيباً » ، لأنه يفيد - مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى - الشمول ، وأخلطه من نواحيه ، وأنه قد استقر به وعم جملة . حتى لم يبق من السواد شيء ، أو لم يبق منه مالا يعتد به . وهذا ما لا يكون إذا قيل : اشتعل شيب الرأس أو الشيب في الرأس .. ووازن ذلك أن تقول : اشتعل البيت ناراً ، فيكون المعنى أن النار قد وقعت فيه وقوع الشمول ، وأنها قد استولت عليه وأحدثت في طرفيه ووسطه . وتقول : اشتعلت النار في البيت ، فلا يفيد ذلك بل لا يقتضى أكثر من وقوعها فيه وإصابتها جانباً منه . فأما الشمول ، وأن تكون قد استولت على البيت وابتزته ، فلا يعقل من اللفظ ألبته (٢) .

وبهذا لم تعد قواعد النحو لدى عبد القاهر جافة مقصورة على الإعراب كمهدنا بها ، وإنما أضحت من وسائل التصوير والصياغة ، ومقياساً يهتدى به في البراعة . ويتفاوت في السابق فيه الشعراء ، « وإنما سبيل هذه المعاني (النحوية) سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش ، كما أنك ترى الرجل قد يهتدى - في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقوش في ثوبه الذي نسج - إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ، ومقاديرها ، وكيفية مزجها وترتيبها لإياها ، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فبجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال

(١) نفس المرجع ص ٧٩ - ومثلها التجنيس ، فهو من المحسنات اللفظية . ولكن نبا يتصل بالمعنى ، وعبد القاهر يحفل باللفظ من حيث دلالة على المعنى في السياق كما سبق ، أنظر التجنيس أمثلة كثيرة ووجوه حسنها في أسرار البلاغة ص ١٣ .

(٢) ونظيره قوله تعالى : « ونجربنا الأرض ميوناً » (دلائل الإعجاز ص ٧٩ - ٨٢) وفيه أمثلة أخرى كثيرة .

الشاعر والشاعر في توحيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محمول النظم (١) .
ويضرب صاحب (٢) الطراز مثلاً لذلك قول امرئ القيس :

فقلت ، يمين الله أبرح قاعداً ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي

« فإذا كان (امرؤ القيس) ملازماً لها مع تقطيع الأوصال ، فملازمته مع المحبة
والألفة تكون أدخل لا محالة . وهذه الواو هي المطلعة على الأسرار ، فإذا قدر زوالها
زالت البلاغة (٣) » :

ويذكر عبد القادر هذه الأبيات التي كثر ثناء النقاد عليها ، زاعمين - مع ذلك -
أن ليس وراءها كبير معنى :

ولما قضينا من مني كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المهاوى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح (٤)

فيعيب على من لم ير فيها غير طلاوة اللفظ ، فيرى أن طلاوة الألفاظ فيها مقرونة
بجسم النظم ، فهي لا محالة تفيد المعنى ، فتؤدي إلى تأليف الصورة المرادة : « ثم
انظر : هل نجد لاستحسانهم وحمدهم ، وثنائهم ومدحهم ، منصرفاً إلا إلى استعارة
وقعت موقعها ، فأصبحت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى
إلى القلب » مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في

(١) نفس المرجع ص ٧٠- ويبدو أن عبد القادر كان في هذا يدل الجهد في تجريد النحو ومنحه من
القيمة ما يجب له ، ويتأكد بعد أن رأى جمود التحوين وعماكتهم اللفظية ، ووقوفهم عند حدود إعراب
أواخر الكلمات . (انظر المرجع السابق ص ٢٣ - ٢٨) - وانظر كذلك الأستاذ محمد خلف الله : من
الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ص ٧٨ والفصل الرابع منه كله .

(٢) وإنما ذكرنا مثالا هنا لأنه من يتيقن رأى عبد القادر .

(٣) يحيى بن حزمة العلوي : الطراز ج ٢ ص ٢١٣ - ٢١٤ .

(٤) انظر ص ٢٥٢ - ٢٥٣ من هذا الكتاب .

الأذن ؟ (١) .

ويشرح عبد القاهر لنا كيف أنه توافر في الأبيات حسن النظم ، فحسنت دلالات الألفاظ في مواقعها من الجمل ، وحسنت الجمل في تجاوزها بعضها مع بعض ، فاكتملت فيها جودة التأليف التي تعين على توضيح الصورة واتقانها : وهى المهدف من حسن النظم كما يراه عبد القاهر (٢) :

وعلى هذا فالحسن للنظم من حيث تصويره للمعنى ، أو للصورة من حيث هى مدلول عليها فى النظم ، وكما يشترط عبد القاهر لجمال الصورة الأدبية تأثر الجمل المتألفة على معنى ، كى يتم بها وضع الصورة ، فيتحقق الحسن فى النظم كما رأينا • يرى أيضا أن هناك محميات تجرى فى الألفاظ ، كالتطبيق والاستعارة وأقسام البديع ولكن لا من حيث هى الألفاظ - إذ أن الألفاظ من حيث هى ألفاظ لا تخرج عن أن

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ١٥ - ١٦ - يقول عبد القاهر : « إن أول ما يتلذذ من محاسن هذا الشعر أنه قال : ولما قضينا من مئ كل حاجة) ؛ فمبر عن قضاء المناسك بأجلها ، والمخرج عن فروضها وسننها من طريق أمكنة أن يقتصر منه اللفظ ، وهو طريق السوم . ثم ليه بقوله : (ومسح بالأركان من هو ماسح) على طواف الدواعى الذى هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : (أخذنا بأطراف الأحاديث بيتنا) ، فوصل بذكر مسح الأركان ، ما وليه من ذكر زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظه « الأطراف » على الصفة التى يختص بها الرقاق فى السفر ، من التصرف فى فنون الفزل وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المصطرين من الإشارة التلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك من طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفضل الاختياط ، كما توجه اللفظ الأصحاب وأئمة الأصحاب ، وكما يليق بجمال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ، ورجا حسن الإياب ، وتنسم روائح الأحياء والأوطان ، واستماع الأثافي والتعاني من الخلال والإخوان . ثم زان ذلك كله باستمارة لطيفة طوى فيها لمصل التشبيه ، وأفاد كثيرا من القوائد بلطف الوعى والتعني ، فصرح أولا بما أوما إليه فى الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على طهارة الروايل ، وفى حال التوجه إلى المنازل . وأعبر - بعد - بسرعة السير وطمأنة الظهر ، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كلاما تسيل به الأياض . وكان فى ذلك ما يؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطيدة ، وكان سيرها السهل السريع ، زاد ذلك فى نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا . ثم قال : « بأعناق المعلى » . ولم يقل : بالمضى لأن السرعة والبطء يفهران غالبا فى أعناقها ، وبين أمرها من هوداها وصدورها ، وسائر أجزائها تستند إليها فى الحركة ، وتتبعها فى الثقل والخفة ويعبر عن المرح والنشاط إذا كانا فى أنفسها بأفعالها خاصة فى الرأس والمقن . ويدل عليه بمشائل مخصوصة فى المقادير . » (عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ١٦ - ١٧) .

(٢) المربع السابق ص ١٦ - ١٨ ، ١٩ - فبعد القاهر يثنى على الأبيات من حيث تأثر ألفاظها وجمالها على تأليف الصورة الأدبية .

تكون أصواتاً لا توصف بالحسن أو القبح إلا من جهة تلاؤمها في الحروف وخفتها على السمع ، أو تنافرهما وتقلها — بل من حيث هي محسنات لفظية في الصياغة والسياق ، ومن القصور الوقوف فيها عند مجرد اللفظ ، وقد غلغول الكلام من هذه المحسنات اللفظية السابقة التي تجرى في الألفاظ من حيث (١) معانيها في الصياغة ، ولكن يتوافر فيه مع ذلك حسن (٢) النظم ، وكما أنه قد تتوافر له هذه المحسنات مع حسن النظم فيكون « قد قرص الحسن من الجهتين ، ووجبت له المزية بكلا الأمرين » . والإشكال فيها توافر له حسن اللفظ والنظم أن يمد من يعقل فيه عن حسن النظم ، فيرجع الحسن كله إلى الألفاظ من حيث معانيها من استعارة وتطبيق (= طباق) وما إليها . كما رأينا في مثال من يقف عند إجراء الاستعارة — في قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيباً » — في كلمة « اشتعل » غافلاً عن حسن النظم فيها (٣) . وكما في قول ابن المعتز :

وإني ، على إشتاق عيني من العدا لتجتمع مني نظرة ثم أطرق

فإن القصير النظر يقصر الحسن على اللفظ . فبرى أن هذه الطلاوة إنما هي لأنه جعل النظر بجمع ، وليس الحسن لذلك ، لأنه — إذن — قصر على حسن اللفظ دون

(١) لابد أن نلاحظ هذا التقييد : « من حيث معانيها » ، وبه نوفق بين ما يفهم صراحة من كلام عبد القاهر من أن الاستعارة تجري في اللفظ ، وهي من محسناته التي تعين على تكوين الصورة ، ومع ذلك لا يحسن الوقوف عند حدوثها في بيان حسن الكلام (دلائل الإيجاز ص ٧٨ - ٧٩) ، نوفق بين هذا وقول عبد القاهر في أسرار البلاغة : « وأما التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع فلا شبهة أن الحسن والقبح لا يعترض الكلام بها إلا من جهة المعاني الخاصة ، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب ، أو يكون لها في التحسين أو خلل أو التمسح تصميص وتصويب » (أسرار البلاغة ص ١٤ - ١٥) ونفهم من مثل هذا النص الأخير ، ومن يقيم عبد القاهر الكلام إلى ما هو شريف في جوهره ، وما هو شريف بمنصته (ص ١٩ - ٢٠ من نفس المرجع أن عبد القاهر لم تكن قد نصبت عنه بصفة حاسمة نظرية النظم حين كان يؤلف أسرار البلاغة ، وقد رأينا في نظرية النظم أنه يؤول الصورة الأدبية كل حسن ، ولا يمتد بالكلام الذي لا يتأزر لتتم هذه الصورة ، ويقسم فيها الكلام إلى حسن لفظه ومعناه وجمن نظميه — (أنظر شرحنا لنظرية النظم فيما سبق ، وأنظر كذلك دلائل الإيجاز ص ٧٧ - ٧٩) ونرجع لهذا ولأدلة أخرى يضيئ المقام هنا عن ذكرها أن أسرار البلاغة سابق في التأليف على دلائل الإيجاز .

(٢) كما بين عبد القاهر في الآيات السابقة في الجمل ، « ولما قضينا من من كل حاجة » ، « وسجع بالآر كان من هو ماسح » ، « وشدت على دعم المهاري رحالنا » « ولم ينظر القاصي الذي هو رائع » إلخ ... أنظر هامش ص ٢٦٧ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر ص ٢٥٢ - ٢٥٣ من هذا الكتاب .

النظم ، وإنما حسن أليّت الحسن النظم فيه . وذلك لأنه قال أول البيت : « وإني » حتى يدخل اللام في قوله : « لتجتمع » ، ثم قوله « مني » ، ثم لأنه قال « نظرة » ولم يقل : النظر ، مثلاً : ثم في قوله : ثم أطرق » ، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف : وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : « على إشفاق عيني من العدا » .

وإن أردت أعجب من ذلك فيما ذكرت لك ، فانظر إلى قوله :

سألت عليه شعاب المحي . حين دعا أنصاره ، بوجوه كالدنانير

« فإنك ترى هذه الاستعارة — على لطفها وغرابتها — إنما تم لها الحسن ، وانتهى إلى حيث انتهى » بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك وموازرت له . وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف ، فانزل كلا منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه ، قل : سلت شعاب المحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره ، ثم أنظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة . وكيف تعدم أريحيتك التي كانت ، وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها (١) .

فصياغة النظم هي التي تؤثر التأثير المعتد به في « الصورة الأدبية » التي هي كالنقش والصياغة . كما سبق أن شرحنا . وإنما يعني باللفظ في النظم لتأليف أجزاء هذه الصورة التي لا تكتمل إلا بدقة الصنع في ذلك النظم ، واختيار الألفاظ ، ووضعها في مواضعها الملائمة لها في الجمل ، ووضع الجمل بعضها إلى جانب بعض ، ليشاكل بعضها بعضاً ، فيتم تأليف هذه الصورة . وقد عبر عن هذا صاحب المثل السائر — وهو في رأينا من تابع عبد القاهر في نظريته في النظم — أي في الاعتداد بالصياغة من حيث دلالتها على المعنى ، فقال : « اعلم أن العرب كما كانت تعنى بالألفاظ فتصلحها وتهذبها . فإن المعاني أقوى عندها ، وأكرم عليها ، وأشرف قلداً في نفوسها : فأول ذلك عنايتها بألفاظها ، لأنها لما كانت عنوان معانيها ، وطريقها إلى إظهار أغراضها ، أصلحها وزينها وبالقوا في تحسينها ، ليكون ذلك أوقع لها في النفس ، وأذهب بها في الدلالة على القصد . ألا ترى أن الكلام إذا كان مسجوعاً لد لسانه فحفظه ، وإذا لم يكن مسجوعاً لم يأنس به أنسه به في حالة السجع ؟ فإذا رأيت العرف قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها . ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها ، فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي

بالألفاظ فقط ، بل هي خدعة منهم للمعاني . ونظير ذلك إبراز صورة الحسنة في الحلل الموشية والأتواب المخبرة ، فإننا قد نجد من المعاني الفاخرة ما يشوه من حسنه بدادة لفظه وسوء العبارة عنه (١) .

والوصول إلى هذه الصورة قد يكون بنظم الألفاظ وحدها ، وذلك إذا كان الكلام جاريا على الحقيقة . وفي هذه الحالة يكون الانتقال مباشرة من الألفاظ إلى معانيها الموضوعية . ولا تفاضل في العبارات في التصوير — إذن — في رأى هؤلاء ، إذا اختلفت مفرداتها ، حين تكون هذه المفردات من قبيل المترادف : « فلو أن قائلا قال : رأيت الأسد ، وقال آخر : لقيت الليث ، لم يجز أن يقال في الثاني إنه صور المعنى في غير صورته الأولى ، ولا أن يقال : أبرزه في معرض سوى معرضه ، ولا شيئا من هذا الجنس . وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ ، « حتى يكون هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخرى (٢) .

وفي الحال الأخيرة — وهى دلالات الكلام بضروب المجاز من كناية واستعارة وتمثيل — لا يصل المرء إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، « ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض (٣) » . ففي قولهم : « كثير رماد القدر » أو قولهم : « بلغنى أنك تقدم رجلا وتؤخر أخرى » ، وكذا : « رأيت أسدا » تريد به رجلا شجاعا ، في ذلك كله تستغل من دلالات الألفاظ الوضعية إلى المراد ، وهو معنى الكرم في التعبير الأول ، والتردد بين أمرين في التعبير الثانى ، وتشبيه الشجاع بالأسد على سبيل المبالغة في عدم التمييز بينهما في التعبير الثالث ، وفيها جميعها ينتقل المرء من اللفظ إلى المفهوم ، وهو المعنى الوضعى للغة ، ثم من هذا المعنى إلى معنى المعنى . والمعنى الأول — وهو المجازى — بمثابة الوشى والكسوة للمعنى الثانى الذى قصد إليه عن طريق معنى المعنى . والمعنى الثانى هو الذى كسى ذلك الوشى المجازى ، وحلى به (٤) . وهذا كله ما لم

(١) نصر الله بن محمد بن عبد الكريم (المعروف بابن الأثير) المثل السائر ص ٢١٢ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ٢٠٤ .

(٣) نفس المرجع ص ٢٠٢ .

(٤) نفس المرجع ، ص ٢٠٢ — ٢٠٤ .

يتغير النظم ، بتقديم أو تأخير ، أو زيادة أو نقص .. فإذا تغير ، فلا بد أن يتأثر المعنى وتأثر الصورة (١) .

والصورة الأدبية التي يتعاون في تأليفها المجاز والنظم هي مدار الحسن عند عبد القاهر ، كما رأينا . فبمثل يقف عبد القاهر في تقويم الصور الأدبية عند حدود الجمال المحض ، دون قصد إلى شرف المعنى في ذاته ؟ يبدو أن الأمر كذلك . فقد نرى عبد القاهر على من يرون الحسن في الحكمة السائرة ، وانحلق السائد ، لا يتجاوزون هذه الحدود (٢) . ولم يذكر عبد القاهر سوى الصورة الأدبية أساسا للحسن ، وهي التي يتوافر فيها حسن النظم ، سواء اشتملت على حكمة أم لا . ولا يشترط عبد القاهر غاية اجتماعية أو خلقية للكتاب . ومتى حسنت الصورة الأدبية باستكمال حسن النظم ، وحسن الألفاظ في مواقعها ، فقد حسن الكلام (٣) .

حقا قد مدح عبد القاهر الشعر بأنه كان ديوان الحكمة عند العرب ، ومعنى ثمر العقول والألباب ، وأنه الذي قيد على الناس المعاني الشريفة (٤) .. وقد قسم معاني الكلام إلى ما هي شريفة في الجوهر وشريفة في الصنعة ، وأن الأولى خير من الثانية (٥) ولكنه يعود فيرى أنه ليس على الشاعر أو الرواي عيب إلا في القصد : فرب هزل صار أداة في جد ، وكلام جرى في باطل ثم أستعين به على حق ، كما أنه رب شئ خصيم توصل به إلى معنى شريف . وقد استشهد عمر - حين أراد أن يقسم حلالا أنت له من اليمن بين الصحابة - ببيتين لعمارة ابن الوليد :

أمرك لما صرع القوم نشوة خروجي منها بسالما غير غارم
بريثا كافي قبل لم أك منهم وليس الخداع مرتضى في التنادم

(١) للمرجع السابق ص ١٩٤ - ١٩٥ ر ص ٢٦٤ - ٢٦٨ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٢٥٦ - ٢٥٧ من هذا الكتاب .

(٣) ولهذا حكم بحسن الصورة في أبيات : « ولما قفينا من متى إلخ » أنظر ص ٢٦٨ - ٢٦٩ من هذا الكتاب .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإيجاز ص ١٢ .

(٥) أسرار البلاغة ص ١٩ - ٢٠ - أنظر تعليقنا على المامش رقم (١) من هذا ص ٢٦٦ من الكتاب .

يريد بهما ألا يندفع في عدل القسمة ، وهو معنى حق : على أن أبيات ابن الوليد قد قالها في مجلس شراب خمر . وعلى العكس رب كلمة حق أريد بها باطل ، فاستحق عليها الذم ، إذن فالكلام في ذاته يحكم بجماله على حسب صورته الأدبية ، وأما استعماله فيتغير من موقف إلى موقف ، ومن قصد إلى قصد ، فيحسن هو - بحسب القصد - في حال ، ويسوء هو نفسه (١) في حال أخرى . فلا ينبغي أن يتوقف الحكم على الكلام - إذن - إلا على القدر الدائم له ، وهو جمال الصورة الأدبية .

ولا يشترط عبد القاهر سوى صدق الكاتب في تعبيره ، فهو يرجع رأى القائلين بالصدق . والصدق - وهو القدر الجوهرى المشترك بين الفن والخلق - لابد منه لاعتبار العمل الفنى ، مهما اختلفت المذاهب في الأدب ورسالته (٢) . على أن عبد القاهر كان يترجع أحيانا بين ضرورة الصدق ، وبين مجازاة الآخرين في تحييد الإبداع والإغراب على حساب الصدق ، كما رأينا فيما سبق (٣) .

وعلى الرغم من أصالة عبد القاهر فيما سقناه له من آراء في النظم ، قد تأثر بآراء كثير من سابقيه ، وحدا جذوهم في الاعتداد بالصياغة ، وأنها نظير التصوير والنقش (٤) وكانت جل أفكاره دائرة حول هذه الصياغة . وقد أفاد إفادة كبيرة من أنصار أصحاب اللفظ وترجيحه على المعنى ، وبخاصة الجاحظ ، ففى كتب الجاحظ ، بذور لأفكار عبد القاهر جميعها ، ولكن تجلت أصالته بعد ذلك فى ثورته على معاصريه : ممن اشتطوا فى نصره اللفظ حتى غفلوا به عن الغاية ، ومن اعتنوا بما يروقه من معنى أو من حسن مجازى فى الألفاظ ، مغفلين أمر الصورة الأدبية . وكان لعبد القاهر فضل لا يدانيه فيه ناقد عربى فى توثيق الصلة بين الصياغة والمعنى ، وفى الاعتداد فى ذلك بالألفاظ من حيث دلالتها وموقعها ، مجازية كانت أم حقيقية ، وبيان تأثيرها فى تأليف الصورة الأدبية . وبالرغم من أن عبد القاهر قد ثار على اعتبار الألفاظ من حيث هى ألفاظ ، لم يدانه ناقد عربى فى بيان قيمة الألفاظ وصلتها بعملية الفكر اللغوية ، وتأثيرها فى الصورة الأدبية ، وله فى هذا الميدان ، وفى النقد بعمامة ، أصالة جديرة بالتنبؤ به .

(١) نفس المرجع ص ١١ - ١٢ - ويبدو أن هذا ما انتهى إليه عبد القاهر .

(٢) انظر ص ١٧٠ - ١٧٢ من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ٢٢١ - ٢٢٢ من هذا الكتاب .

(٤) راجع ص ٤٢ - ٤٣ ، ١٥٥ - ١٥٦ - ٢١١ - ٢١٤ ، ٢٤٥ - ٢٤٦ من هذا الكتاب .

وكان الدافع الدينى جليلا عند عبد القاهر فى بحثه فيما بحث فيه من قبله من نقاد العرب فيما سموه : اللفظ والمعنى . وكانت معايير هؤلاء النقاد فى حسن اللفظ والمعنى مختلفة كما رأينا . فبعضهم يعد حسن الكلام فى معناه ، و يقصد بالمعنى الحكمة أو الطرفة ، أو التعبير عن خلق (١) سائد . وآخرون يرون فى المعنى أنه ما تم به المقصد (٢) من الكلام . وقد عزا الحافظ الحسن للالفاظ ، ولكن يفهم من كلامه فى مواضع مختلفة أنه يقصد الصياغة ، وملاءمة الالفاظ لتصوير المعنى ، كما بينا ذلك من قبل (٣) . وهذا معنى قريب كل القرب مما أراد عبد القاهر فى نظرية النظم التى شرحناها . ففها يولى عبد القاهر الصياغة كل الأهمية . من حيث تصويرها للمعنى . واستعانها فى ذلك بالالفاظ فى صلتها بعضها ببعض فى داخل الجملة الواحدة ، ثم بالجميل فى تماونها على تأليف الصورة . فالالفاظ عند عبد القاهر لا قيمة مما فى ذاتها على انفراد ، وإن كانت هى المواد الأولى التى تتكون منها تلك الصورة . وهى فى مواقعها من الجمل توصف بالحسن والقبح . ولكن يراعى فى تقويم الحسن والقبح أثرهما فى مجموع الصورة وفى هذه الصورة يتمثل المعنى الذى يهدف إليه الكاتب عن طريق تصويره بالالفاظ . أما المعنى فى ذاته — مجردا من ملابسائه فى الصياغة — فأمر عام غامض يمكن أن يبرز فى صور لا عداد لها ، ولا يصح أن يتفاضل به كلام على كلام . وبهذا تكون قد نضجت فى محوثر عبد القاهر مسألة الصياغة والمعنى أو الشكل والمضمون ، أو الفكر وقالها الفنى ، وإن كان عبد القاهر — شأنه فى ذلك شأن نقاد العرب — لم يقصد إلى الفكرة فى وحدة العمل الفنى بوصفه كلا . وإنما قصد إلى الصورة الأدبية المفردة التى يتكون العمل الأدبى من مجموعة منها .

ومسألة المادة والشكل ، أو المضمون والشكل ، استنفدت كثيرا من جهد الباحثين فى علم الجمال . فهل ينحصر الجمال فى المضمون وحده ، أم فى الشكل وحده ، أم فى المضمون والشكل كليهما ؟ .

والذى يجب مراعاته أولا هو تحديد ما يراد بالمضمون والشكل عند فلاسفة علم الجمال . فقد يريد أحدهم بالمضمون ما يريده الآخر بالشكل . وأقرب الآراء الجمالية

(١) انظر ص ٢٤٣ وهامشها من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٢٥٤ - ٢٥٥ وهامشها من هذا الكتاب .

(٣) انظر ص ٢٥٩ - ٢٥٧ من هذا الكتاب .

إلى الإدراك العربى ما كان عند « بندتو كروتشيه » من علماء الجمال الإيطاليين ، حيث يقصد بالشكل قوة التعبير والقدرة الممثلة للأشياء ، أو المصورة لها ، بتكوين الإحساسات والمشاعر فى خلق الفنان (١) . والعملية الفنية لا يتصور فيها الفصل بين وضوح الصورة الفنية والتعبير عنها بالرسم أو النحت أو الكلام . فليس صحيحاً ما نسمعه ممن يزعمون أن لديهم أفكار كثيرة هامة ، ولكنهم لا يصلون إلى التعبير عنها ، فى الحقيقة لو كانت لديهم هذه الأفكار لصاغوها فى كلمات جميلة عذبة فى المسامع ، فدلوا بذلك عليها . فإذا بدت الأفكار مستعصية هزيلة ، حين يريدون التعبير عنها ، فذلك لأنها هائلة هزيلة فى وضوحها فى أذهانهم . وليست الأشياء والصور من الوضوح فى ذهن العامة مثل ما هى من الوضوح فى ذهن الفنان . وليس من الحق أن يقال إن كل الناس يستطيعون أن يتخيلوا الصور التى رسمها « رافائيل » أو المعانى التى تحدث عنها « دانته » . فإن الفنان يرسم بذهنه كما يصور الشاعر بفكره . وإدراكهما عميق شامل لا يتاح لكثير من الناس (٢) .

و « بندتو كروتشيه » يحدد المضمون بأنه الأحاسيس ، أو الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلاً جمالياً ، وأما الشكل فهو صقلها ، وإبرازها فى تعبير عن طريق النشاط الفكرى ، وعلى هذا يأتى بندتو كروتشيه أن تكون الحقيقة الجمالية محصورة فى المضمون أى فى مجرد الإحساسات ، كما يأتى أن تكون كذلك فى مجموع الشكل والمضمون ، أى فى الإحساسات مضافاً إليها تعبيرات ، لأن قوة التعبير لا تضاف إلى حقيقة الإحساسات ، وإنما تصقل الإحساسات وتتكون بوساطة تلك القوة ، وتظهر الإحساسات فى التعبير . كما يوضع الماء فى المصفاة ، فيبلى من الناحية الأخرى هو هو . ولكنه يختلف أيضاً : ومن هنا كانت الحقيقة الجمالية هى « الشكل » ولا شئ سواه . ولا قيمة فى الشكل عند « بندتو كروتشيه » بالكلمات مفردة من حيث هى مادة التعبير . ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن المعنى والصورة (٣) .

(١) Benedetto Croce : l'Esthétique, op. cit. p. 93-94.

(٢) المرجع السابق ص ٩ - ١١ قارنه ببعد القاهرة فى التلازم بين الألفاظ والمعانى فى عملية الكتاب وتصويره فيها قلنا من شروح .

(٣) قارنه ببعد القاهرة حيث لا يمتد بالألفاظ من حيث هى أصوات فيها شرحنا من رأيه فيها سبق من ٢٥٩ - ٢٦١ من هذا الكتاب .

وليس معنى هذا أن المضمون فضلة ، إنما هو نقطة البدء الضرورية للتعبير ، ولكن ليس هناك من فاصل بين خصائص المضمون وخصائص التعبير . بحيث يمكن الانتقال من أحدهما إلى الآخر (١) : « قد يكون المضمون هو ما يمكن تحويله إلى شكل ، ولكن ما لم يوضع في الشكل ، لا تكون له صفات مخلودة ، فلا نعلم عنه شيئاً ، ولا يصير مضموناً جمالياً قبل . وإنما يصير كذلك بعد وضعه عملاً في تلك الصورة (٢) .

وأهمية المضمون — في رأى بندتو كروتشي — تنحصر في التعبير عنه ، أى في وضعه في شكله الجمالى ، ولا قيمة له فيما وراء ذلك . فلا ينبغي أن يقوم — من الناحية الفنية — على أساس نفسه ، أو قيمته الاجتماعية . وفي هذا ما فيه من إقرار الحرية للفنان . وهذه الحرية — مهما اتسعت حدودها — مبدأ خلقى كذلك ، ولكنه ضرورى للفن . وليس معنى هذه الحرية إعفاء الأديب من المسئولية إذا استغل الفرائز الدينية والغايات المسقة لدى الدهماء ، وهذا الإسفاف نفسه غريب عن الفن الذى هو طاهر في ذاته ، ولكن مسئوليته يحددها القانون في ذلك — شأن الفنان شأن أى إنسان آخر (٣) .

ولكن بندتو كروتشي لا يرى مندوحة للفنان عن الصدق ، أى تعبیر الكاتب عن ذات نفسه وما في فكره . ولكنه يفرضه عليه باسم الجمال ، لا باسم الخلق ، إذ لا يقصد إلى مراعاة الكاتب للقانون الخلقى ، وإنما لمراعاته للواجب الفني في صدق التعبير وقوته ، ودلالته على ما في نفسه من معان أيا كانت : « فإذا كان مفهوم الصدق الواجب الخلقى في ألا يغش الفنان جاره ، فالصدق — في هذه الحالة — غريب عن الفنان ، لأنه لا يخدع أحداً ، وإنما يصور ما سبق أن كان في تفكيره . فإذا كان في تفكيره الخداع والكذب ، فإن الصورة التى يمنحها هذه الحقائق لا يمكن أن تكون خداعاً أو كذباً ، لأنها صورة جمالية ، فالفنان يظهر جانبه الآخر ، إذا كان مهرجاً كذاباً خبيثاً ، وذلك إذا عكس هذا الجانب في صورة فنية ، أما إذا أريد بالصدق حقيقة التعبير عما في النفس وقوته . فمن الواضح أن هذا المعنى الثانى لا صلة له بالإدراك الخلقى . فالقانون الخلقى والجمالى المشترك يتحلى لنا — في هذه الحالة الأخيرة — في

(١) المرجع السابق ص ١٦ — ١٧ قارنه ببند القاهر ص ٢٦٠ — ٢٦٣ من هذا الكتاب .

(٢) نفس المرجع ص ١٧ .

(٣) نفس المرجع ص ١٧ ، ١١٢ — ١١٣ — ولنا إلى هذا الاتجاه مودة في أهداف الأدب وفلسفته في النقد الحديث ، الباب الثالث من هذا الكتاب .

كلمة مستعملة في علم الأخلاق وفي علم الجمال في وقت معا (١) . وفي هذا لا تنقيد حرية الفنان إلا في صدق تعبيره وقوته . وفي هذه الوجهة يكاد يلتقي عبد القاهر مع كروتشيه ، كما أنهما يتحدثان كلاهما في توثيق الصلة بين الشكل والمضمون ، على نحو ما رأينا .

ومن علماء الجمال من يقصدون بالمضمون التعبير ، أو الحقيقة النفسية المتجلية في التعبير . (وهو ما يقصده « كروتشيه » ومن نحا نحوه بالشكل) ، ويقصدون بالشكل المادة الغفل للتصوير الفني ، كالرخام مثلاً للنحت ، والألوان للتصوير ، والإيقاع للموسيقى ، والأصوات للكلمات ، (وهي ليست شيئاً يعتد به عند كروتشيه » (٢) . ويندرج في الشكل عند هؤلاء الحقائق الطبيعية إذا أضيفت إلى المضمون . وعندهم أن التيسير في علم الجمال ، هو اللجوء إلى الثروة اللفظية ، وتنميق العبارات ، في بهرج لا يحتوي على شيء يعتد به .

وإنما ذكرنا من نقد بندتو كروتشيه ما يتصل اتصالاً وثيقاً بنقد عبد القاهر ، لنوضح فضل عبقرية عربية انتهت بعمق نظراتها في النقد الأدبي إلى نتائج عالمية ذات قيمة خالدة ، ولها صلة بفلسفة الجمال في النقد الحديث . وعلينا أن نوضح معالم هذه الفلسفة الجمالية ، نقدم بها لنظريات النقد الحديث في أهم الأجناس الأدبية المعاصرة . وهذا موضوع الباب الباقي لنا في هذا الكتاب .

(١) نفس المرجع ص ٥٣ .

(٢) انظر ٥

الباب الثالث

الفصل الأول

رأسس الجمال الفلسفية للنقد الحديث .

يقسم علماء الجمال الاتجاهات الفلسفية - في الأدب والفن - إلى قسمين كبيرين يتدرج أولهما تحت الزعة المثالية ، والثاني يسمونه الاتجاه الواقعي . وهذا التقسيم فلسفي لا أدبي . وإن ترك آثاره في المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة :

فكان من نتيجة الفلسفة المثالية أن وجد - في الأدب - مذهب الفن للفن ، كما كان نتيجة لها أيضا أن وجد - في النقد - المذهب التأثري ، نزعة الأسلوبين الخاص التي تمثلها : مدرسة النقد الحديث الأمريكية .

وأثرت الفلسفات الواقعية في نشأة الواقعية الاشتراكية الأوروبية ، والمادية ثم مذهب الالتزام في النثر دون الشعر عند الوجوديين . والاتجاه الجمالي والواقعي في صراع دائم ، ولكنهما غالباً ما يتكاملان لدى كبار النقاد ، إذا نظرنا إلى ملامح عصرهم :

فليس من بين المذاهب الأدبية أو النقدية ما يسمى المذهب المثالي . ذلك أن الأدب في جميع مذاهبه - من كلاسيكية ورومانتيكية وواقعية ووجودية - ليس ميدانه التجريد ، إذ أنه يصور الأفكار والمشاعر والتجارب في صور تنبض بالحياة . وخاصته أنه ينزل هذه الأفكار والمشاعر من عالم التجريد إلى عالم التجسيد ، بالوسائل الفنية الخاصة به ، ليوحي بعد ذلك بأعمق الأفكار إحياء .

فمن جهة نستطيع أن نقول : لا مثالية في الأدب ، إذا أخذنا المثالية في معناها التجريدي ، ولكن - من جهة أخرى - لنا أن نقول إن الأدب أو الفن - في جميع مذاهبه - مثالي ، إذا فهمنا أن المثالية لا تقف عند حلول الواقع ، بل تتجاوزه دائماً ، والواقعيون مثل غير الواقعيين في هذا الأمر ، إذ أن الواقعيين يصورون الشر في الواقع رغبة في تغيير هذا الواقع أو الثورة عليه . وهم يشبهون - من هذا الجانب -

الرومانتيكيين الذين يهربون من الواقع في عالم أحلامهم ضيقاً بالواقع ، ويشبهون كذلك دعاة الفن للفن الذين يفتنون في تصوير ما يروعههم قصداً إلى غاية تتجاوز الواقع في صورة من الصور .

على أن من المقطوع به أن كتاب الواقعية لا يقتصرون على نقل الواقع ، بل إن لهم أصالتهم في الاختيار من هذا الواقع لغاية اجتماعية وإنسانية . ويقول زولا — صاحب المذهب الطبيعي — إن دعوته مثالية ، ترى إلى مثال ، لا عن طريق الحلم بعالم أفضل كما يفعل الرومانتيكيون ، بل عن طريق البدء بالواقع (١) ويصرح بلزاك — رأس الواقعيين الأوروبيين في مجموعة قصصه : « الملهاة الإنسانية » (طبعة عام ١٨٤٣) أن له — من وراء التصوير الواقعي — غاية خلقية ، هي إيقاظ روح الفرد ، والتعالى بخلق المجتمع ، وإذن تكون تسمية الأدب أو النقد بالمثالي أو غير المثالي تسمية مضللة .

على أنا سنتبع — في هذا الفصل الذي نعرض فيه لفلسفة الجمال — التقسيم الفلسفي — لا الأدبي . إلى فلسفة مثالية للجمال ، وفلسفته واقعية ، لأننا هنا في مجال فلسفي .

وفلاسفة الجمال يدخلون في مفهوم المثالية جميع فاسفات الجمال قبل المذاهب الواقعية ، كما يدرجون فيها كذلك مذهب الفن للفن ، والمذهب الرمزي ، إذ أن هذه المذاهب لا تغنى بالواقع الحاضر ، وإذا صورته فلا تقصد إلى تغييره تغييراً ثائراً كما يريد الواقعيون .

ولا ريب أن المذاهب الواقعية لم تنشأ فجأة ، بل لها بلور نمت في الأدب والنقد من قبلهم . ومظهرها ربط الأدب بالواقع أو بالغاية في صورة من الصور .

فقد رأينا في الباب الأول كيف ارتبط الأدب بغاية خلقية مباشرة عند أفلاطون ، وغير مباشرة عند أرسطو (٢) .

E. Zola : Le Roman Expérimental, P. 40-42

(١)

Les Romanciers Naturalistes ; P. 70

وكذا كتابه الآخر :

(٢) انظر صفحات ٢٦ — ٢٨ ، ٧٢ — ٧٨ من هذا الكتاب .

وقد حرص الكلاسيكيون على الغاية الخلقية للأدب . فأدب الكلاسيكيين « يتصر فيه الحق على الباطل ، ويقوم فيه كل من الشر والخير تقريباً دقيقاً » (١) ويقول لابروير الكلاسيكي : « حينما تسمو القراءة بفكرك . وتلهلك مشاعر النبيل وعلو الهمة ، فلا تبحث عن قاعدة أخرى للحكم على الكتاب ، فهو حينئذ طيب ، خرج من بد صناع (٢) » . ولكن الخلق هنا يتبع مبادئ عامة ، كما يعالج الأدب مواضيع صالحة لكل زمان ومكان . بحيث لا تخمس النظم السائدة لدى سواد الكلاسيكيين . ولهذا كان الأدب الكلاسيكي أدباً محافظاً ، جامداً في مضمونه . فكان أدب هؤلاء وتقدهم - وإن راعى الخلق التقليدي دون ما أراده الواقعيون . وعند الكلاسيكيين أن الجمال هو هو في كل زمان ومكان ، كما أن النظم المستقرة لديهم في عالمهم ليس في الإمكان أبدع منها ، وإن قصدوا أحياناً إلى ترقيعها أو ترميمها .

وفي أواخر العصر الكلاسيكي خطلت الفلسفة الجمالية خطوات واسعة فمهدت - من ناحية - للثورة الرومانتيكية على أسس جمالية جديدة .

والرومانتيكية مذهب ثائر ، وهو طليعة المذاهب الحديثة (٣) ، وفي الرومانتيكية تراءت اشتراكية على نحو ما ، في دعوة « سان سيمون » وأتباعه ، على الرغم من ، طابعها الحالم ، ولكنها مهدت للزعة الواقعية . وللرومانتيكية كذلك طابع مثالي مبني على أسس جمالية ، منها نسبية الجمال ، واستقلال الجمال ، كما دعا إلى ذلك « ديرو » ، ثم « كانت » .

وقد أثر كانت - بعد ذلك - في مذهب الفن للفن وفي نقاد ذلك المذهب أبلغ تأثير ، وبلغت الزعة الجمالية قمة تأثيرها في نقد بندتو كروتشي ، وفي الرمزيين ، وفي مدرسة النقد الحديثة الأمريكية ، وكان من ثمرات الزعة الجمالية أن قام المذهب التأثري في النقد .

ونما - في نفس الوقت - الاتجاه الواقعي ، الذي وجدت بذوره الأولى لدى ديرو ، وفي بعض آراء هيغل ، ثم في الفلسفات الواقعية والتجريبية .

(١) Boileau : Epitres, IX, Vers 48-49

(٢) La Bruyère : les Caracteres, 1, 31

(٣) أنظر كتابي : الرومانتيكية : الباب الثالث كله .

ولاختلاط الآراء المثالية أو المحافظة بالآراء الواقعية لدى رواد الانحياجين ، رأينا أن نعرض آراء أولئك الفلاسفة الرواد للفلسفة المثالية ، ثم من تلاهم من أصحاب النزعات الجمالية حتى العصر الحديث . موجزين القول في صداها في النقد ومذاهبه ، لكي نتحدث عقب ذلك في المذاهب الواقعية من أوروية ومادية ، ووجودية ، حتى نستخلص من هذه الدراسة الفلسفية نتائجها في المعايير الجمالية العامة المشتركة بينها جميعاً . ولهذا سنبداً بالحديث عن الفلاسفة الذين مهلوا للنظريات الحديثة على حسب منهج تاريخي ، وهم « ديلرو » ، و « هيغل » ، و « كانت » ، مشيرين إلى أثرهم في النقد ومدارسه ، وذلك في حديثنا في الفلسفة المثالية - لننتقل عقب ذلك إلى المذاهب الواقعية ، ثم نختم بعرض النتائج الجمالية العامة لهذه الدراسات الفلسفية .

١ - الفلسفة المثالية

لهذه الفلسفة روادها ودعاتها . وسنعرض آراءهم في علاقة الجمال بالمتعة ، وفي طبيعة الجمال ، وفي التفريق بين الجمال والمنفعة في عالم المادة ، لنبين وظيفة الجمال الفنية ، ثم علاقة المتعة الجمالية بالنفس والإرادة .

١ - ويعد الكاتب والفيلسوف الفرنسي : ديلرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) من أوائل من عالجوا هذه المسائل على نحو مهد للنظريات الحديثة بعده . فهو لم يتبع أفلاطون في تفسير الجمال تفسيراً ميتافيزيقياً ، على حسب انعكاس الجمال الأزلي في الأشياء ، وتفاوتها في حظها من الجمال بمقدار هذا الانعكاس فيها ، ودلالة الجمال في الأشياء على مثالية الجمال الخالد ، كما شرحنا من قبل في فلسفة أفلاطون ، إذ لم يعد لهذا التفسير الميتافيزيقي من قيمة في نظر ديلرو . وقد استعرض ديلرو مسألة الجمال واختلاف الناس فيه ، على حسب أعمارهم ، أو على حسب العصور ودرجات المدنية منذ أقدم عهود الإنسانية حتى اليوم . وفي هذا أدرك ديلرو - إدراكاً غير محدد المعالم - تأثير العصور التاريخية ودرجة المدنية فيها في إدراك الجمال وتحديد معناه (١) . وفي هذا خروج على ما كان قد استقر عند الكلاسيكيين من إطلاق معنى الجمال وعمومه .

(١) انظر :

Diderot : *Traité du Beau, Essai sur la Peinture*, dans : *Oeuvres* éd. de la Pléiade, p. 1134, 1166.

وقد أقام ديبرو معنى الجمال على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء ، فعنده أن الجميل « هو الذى يحتوى - فى نفسه وفى خارج نطاق الذات - على ما يثير فى إدراك المرء فكرة العلاقات ، والجميل بالنسبة لى هو الذى يثير هذه الفكرة (١) » . ثم يفرق بين ما هو جميل وما هو لذيذ ، فيخرج من نطاق الجمال ما يصل إلى إدراكنا عن طريق حاسى النوق والشم كالأطعمة والروائح ، فإن إدراك العلاقات فيها لا يوصف بالجمال ، وإنما يقال إنها لذينة ، وطيبة ، إذا استطابها . ومعنى العلاقات أننا لا نستطيع أن نذكر الجمال فى الشيء دون أن نقف على ما يحفه من قرائن أخرى . فى الأدب - مثلا - لا ينبغي أن نقول إن الكلمة أو الجملة جميلة ، دون أن نقف على موقعها فى الحمل ، وفى القصة أو المسرحية أو القصيدة ، وفى الموقف العام ... وأما هى فى ذاتها فلا ينبغي أن توصف بجمال أو قبح ، إذ بدون الوقوف على العلاقات لا يمكن أن نحكم على النظام والتناسب ، والتناسق والملاءمة ، وهى المعانى التى تلغنا إلى إدراك الجمال فى الشيء الجميل (٢) . وإذن لا وجود لشيء جميل جمالاً مطلقاً .

على أن هناك من الأشياء ما هو جميل فى ذاته ، وهو ما يثير فكرة الجمال عن طريق إدراك العلاقات . فالأشياء الجميلة فى ذاتها لا تحتاج إلى من يتأمل فيها كى يوجد فيها صفة الجمال عن طريق تأمله لها ، بل هى جميلة وجد الناس أم لم يوجدوا . فاللوحات الفنية فى متحف « اللوفر » - مثلا - جميلة فى ذاتها تأملها الناس أم لم يتأملوها ، حتى لو لم يرها إنسان ، ويقصد بالناس من هم على قدر من الخبرة والمدنية ، ومن قاموا بتجارب فنية فى دراسة العلاقات بحيث يمكن أن تثير فيهم هذه اللوحات مثلاً فكرة الجمال ، إذ من المقصور أن لا يعدها آخرون جميلة ، أو يعلموها قبيحة ، لأنهم ليست لهم دراية أو دراسة تمكنهم من الإدراك الحالى .

ثم هناك الجمال المدرك أو الخاص النسبي ، وهو ما يقف عليه المرء فعلاً ، ويضعه فى موضعه الملائم له من عمله الفنى . مثلاً : حين يختار الرسام لوحته ، لا يلجأ إلى أجمل الأشياء فى الطبيعة ليرسمه ، ولكنه يلجأ إلى ما يلائم منظره وموضوعه ، فقد

(١) نفس الموجع السابق ص ١١٢٦ .

(٢) المرجع السابق ص ١١٢٦ ، ١١٢٩ - ١١٣٠ ، قارنه بما يفهم من نظرية عبد القاهر الجرجاني فى النظم كما شرحناها فى هذا الكتاب . فهى قائمة على العلاقات بصفة عامة فى حدود الصورة الأدبية الجزئية كما يتنا ص ٢٦١ وما يليها من هذا الكتاب - ثم بأرسطو ص ٧٩ - ٨٠ من هذا الكتاب .

يصور في لوحته شجرة السنديانة مثلاً ، ويترك الورود . والورود في الطبيعة أجمل من السنديانة ، ولكن السنديانة في لوحته أجمل للماء منها . ويقاس على ذلك التشبيهات والصور في الأدب ، لاختار على أساس جمالها في ذاتها ، ولكن لما يتطلبه موقعها من جملة العمل الأدبي . وكل شيء على حسب درجته النسبية هذه ، كما أنه كذلك في أشكال الطبيعة متى تاملها الفنان ، حتى إن الأشكال التي تبدو قبيحة في الطبيعة هي في الحقيقة جميلة في موقعها (١) .

والعمل الفني - عند ديدرو - ينبع من الواقع ، ويستمد من الواقع عناصر وجوده العامة . ولكن ديدرو لا يحدد موقفه في ذلك تحديداً حاسماً : فتارة يفهم من كلامه أن الفنان لا يحاكي الطبيعة ، ويلحظها عن قرب : « فن الناس من يتوافر لهم - مع الرصانة والصرامة - الهدوء وإيمان النظر في الطبيعة ، وغالباً ما يعرف هؤلاء - خيراً من سواهم - الأوتار الرقيقة التي يجب العزف عليها ، فيثيرون الحميا في سواهم ، دون أن تبين منهم أماراتها (٢) . وتارة أخرى ينص ديدرو على أن مجرد محاكاة الطبيعة وحدها غير كاف ، إذ لابد من الدراسة والخبرة ، والوقوف على تاريخ الفكر (٣) . والفنان خالق غير مقلد . فإنتاج الفنان الشخصيات - خيالية أو مثالية - تنبئ على إدراك الفنان جملة علاقات متفرقة في الطبيعة في كثير من الأشخاص ، ولا وجود لها مجتمعة إلا في النموذج الذي صوره . فالفن يجمل الطبيعة ، ويبدو كأنه يضرب المثل كمن يحاكي الطبيعة ، ولا يحاكيها . والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الأشياء ، ولكنه يعبر عما هو جوهرى (٤) فيها .

(١) نفس المرجع ص ١١٢٦ - ١١٣١ ، ١١٤٣ ، ١١٤٤ ، ونظرة ديدرو هذه إلى الطبيعة توافق نظرة « روسو » . وهي مقدمة لنفس النظرة عند الرومانتيكين فيما بعد ، يقول ديدرو : « ليس في صنع الطبيعة من خطأ ، وكل شيء جميل أو قبيح له سببه ، وليس بين جميع الموجودات موجود واحد على غير الحالة التي يجب عليها » ص ١١٤٣ من نفس المرجع ويسترف ديدرو بعد ذلك بمجملنا بكل الأسباب والآثار لكل هذه الأشكال .

(٢) نفس المرجع ص ١٢٠٠ ، وانظر كذلك ص ١١٢٨ .

(٣) راجع ص ١١٤٩ ، ١١٩٦ من نفس المرجع .

(٤) نفس المرجع ص ١٠٤٤ - ١٠٤٦ ، ١١٤١ - ١١٤٢ - وسبق أن بينا أن أرسطو في نظريته في المحاكاة لم يجعلها مجرد تقليد للطبيعة ، بل المحاكاة عنده بحث عما يكمل الطبيعة بوسائل الطبيعة ، أنظر ص ٤٠ ، ٥٧ - ٥٨ من هذا الكتاب .

أيتعلق الجمال وتعبير الفنان عنه بالعقل وعلمية الإدراك ، أم بالإحساس والعاطفة والذوق ؟ يرد في ذلك . فحين يرى أنه عملية فكرية ، كما يفهم من النص السابق الذي أوردناه له ، وحيناً آخر يرى أنه لا بد من الإدراك من الحميا الفنية التي بدونها لا عبقرية في الفن ، وهذه الحميا تستلزم رهف الإحساس وقوة العاطفة (١) . ويبدو أنه يرد من الفنان أن يكون قوى الذوق والعاطفة ، ولكن في حين التعبير الفني يجب أن يغلب عقله وإدراكه في نقل التجربة وفي تصويرها ، إذ أن العاطفة المشبوبة ، كالإحساسات الحادة ، عمياء خرساء لا تبين عن نفسها . وكأن رأى ديلرو - غير الواضح في هذه الناحية - نواة لما سيفصله بندتو كروتشي من ضرورة تمثيل العاطفة قبل محاولة التعبير الفني عنها ، كما سنعرض له بعد قليل .

وكما فرق ديلرو بين الجمال واللذة كما قلنا فيما سبق (٢) ، حذر كذلك من الخلط بين الجمال والمنفعة . فتحن تعجب بالأشياء الجمالها ، دون أن يدخل في ذلك الإعجاب فائدتها لنا . فنقر بجمال ما في الطبيعة من ورود ونباتات دون أن نعرف ما لها من فائدة (٣) . والإعجاب بالجمال ، إذن ، يكون ذاتياً في مبدئه ، ولا يعاً بالمنفعة :: « وحقاً ألا يحدث في كثير من الأحيان أن يهجر المرء الشيء النافع من أجل آخر جميل ؟ ألا يلحظ المرء أحياناً هذا التفضيل الكريم في أشد حالات الهوان ؟ فالصانع الكريم النفس يحرص على إرضاء نفسه بصنع عمل محكم يجلب عليه الإفلاس ، مفضلاً إياه على منفعة عمل آخر سيء قد يغنيه (٤) » .

وعلى الرغم من تفرقة ديلرو بين الجميل والنافع ، يرى مع ذلك ما يراه الكلاسيكيون - تبعاً لأفلاطون وأرسطو من قبل - من أن « تصوير الفضيلة محبوبة والريذة بغية . والمزء واضحاً ، هو واجب كل إنسان كريم يحمل القلم أو ريشة التصوير أو إزميل النحت (٥) » . وعند ديلرو « أن الحق والخير والجمال بينها

(١) نفس مرجع ديلرو السابق للذكر من ١١٨٤ ، ١١٤٩ - ١١٥٠ ، ١٠٤٦ - ١٠٤٧ ، ١١٩٩

. ١٢٠٠

(٢) انظر ص ٢٨١ من هذا الكتاب .

(٣) المرجع السابق لديلرو ص ١١٢٢ .

(٤) نفس المرجع ص ١١١١ .

(٥) نفس المرجع ص ١١٨٣ .

وشائج وثيقة ، أضف إلى الأولين بعض الصفات النادرة الوضاعة ، فيصير الحق جيلا (١) « قيمة الشاعر هي في أن يصور موضوعات ذات أهمية عظيمة ، كموضوعات الآباء والأمهات . والأزواج والزوجات والأطفال (٢) . ويعرف ديدرو اللوق بأنه « قوة مكتسبة بالتجارب المتكررة ، بها يتيسر فهم الحق أو الخير في حالة بصير بها كليهما جيلا . بحيث ينتج به التأثير السريع القوي (٣) . وفي هذه النظرة الأخيرة يقرب ديدرو - في غائيته الاجتماعية للأدب - من جماعة الواقعيين . كما أنه مطابق لآراء الكلاسيكيين . وموقف ديدرو فريد . بين فلاسفة الفن ، فليس هو بمثابة نظري بقدر ما هو نزعة واقعية في كلاسيكيته ، ولذا عده فلاسفة الواقعيين - فيما بعد - من طلابهم بين المفكرين والفلاسفة في القرن الثامن عشر (٤) .

وقد تأثر ديدرو بفلاسفة الإنجليز في الجمال في القرن الثامن عشر (٥) ، كما تأثر فلاسفة الألمان تأثراً كبيراً بفلاسفة الفرنسيين وكتابهم ، ومن بين هؤلاء ديدرو (٦) ، ولكنهم أضافوا كثيراً إلى ما تأثروا به من هؤلاء الفلاسفة .

٢- وكان للفيلسوف الألماني كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) تأثير بالغ في الفلسفة المثالية للفن ، كما كان لفلسفته صداها في الأدب ونقاده في أوروبا وأمريكا . وعلى الرغم من أنه قد بحث في مسائل تحدث عنها ديدرو . مثل الجمال . والفرق بينه وبين اللذة والمنفعة . قد سلك - من ذلك - طريقاً آخر غير الذي سلكه ديدرو في البحث عن الجمال . فقد رأينا كيف كان اهتمام ديدرو بالجمال في الفن وبصلته بالواقع الذي يصوره ، ولكن « كانت » بهم في بحثه - أولاً - بمخصائص العمل الفني في ذاته وفي

(١) نفس المرجع ص ١١٩٧ .

(٢) نفس المرجع ص ١١٩٨ .

(٣) نفس المرجع ص ١١٩٩ .

(٤) انظر :

Karl Marx, F. Engels : Sur la Littérature et l'Art, Textes Choisis., Paris 1954 p. 224-226.

(٥) لا يزال هنا للاطلاع في ذلك ، أنظر مثلا :

W. K. Wimsatt and C. Brooks : ary Criticism p. 476.

(٦) المرجع السابق ص ٢٨١ ، ثم :

K. Marx, F. Engels, op. cit. p. 222-223.

Bertrand Russel : History of Western Philosophy, London : 1948. p. 728-731.

داخله . فكل عمل فى ذو وحدة جوهرية فنية ، فيها نفسها تنحصر الغاية منه .
« وكانت » ينكر نظرية أفلاطون فى الجمال الخالد وانعكاسه فى الطبيعة . ومحاكاة
القنان على قدر موهبته لما يتيسر له من صور هذا الانعكاس وعنده أن العمل الفنى
له بنية ذاتية ، وجماله فى هذه البنية . دون نظر إلى مضمونها أو غايتها .

وبعد « كانت » مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية ، ومن أعظم الفلاسفة المحدثين .
بل كثيراً ما يذكر على أنه أكبر فيلسوف حديث . وفى فلسفته مكان فسيح للفلسفة
العاطفية المثالية ، يناهض بها الفلاسفة العقليين الذين يعتمدون على الحجج العقلية
الحافة . ومبدؤه فى الاعتداد بكل إنسان على حدة - بوصفه غاية فى ذاته - صورة
من صور إقرار حقوق الإنسان كما كانت فى الثورة الفرنسية ، وكما تبثت فى مؤلفات
« روسو » الذى تأثر به « كانت » أبلغ تأثر (١) . وثمنا هنا فلسفة « كانت » فى
الجمال وطبيعته .

ويرى « كانت » أن الحكم الجمالى يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم
العقل والخلقى . أولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره ، وهو
أنه حكم صادر عن النوق . وأن الذوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه منفعة ،
أى أن المتعة الفنية لا تتم بحقيقة موضوعها ، بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ،
وبخلاف الرضا الخلقى الذى يتطلب تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفأكته
أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهى أكلها أو بيعها بوصفه فناً . وثانى خصائص الحكم
الجمالى يتعلق به من حيث الكم والعموم ، فالجميل هو الذى يروق كل الناس .
دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شىء عام عالمى
دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه ، إلا الجمال ، فإننا نستطيع أن ندركه
فى حين هو حسى ، ونقومه على هذه الحال تقويمياً عاماً مشتركاً بين الناس ، دون
حاجة إلى أفكار مجردة . وهذا الحكم يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه وقد يشد
منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وثالث هذه الخصائص من
حيث العلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ،
من حيث إنه ملبوك فى ذلك الموضوع ، دون تصور لغاية أخرى من الغايات . فكل

(١) المرجع السابق ص ٧٣١ .

شيء له غاية تدرك أو يظن وجودها ، ولكن الجمال نحس بمتممة تكفيها السؤال عن الغاية ، بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال ، كان غاية في ذاته . وقد نطن أن هناك غاية من الغايات الجمال في الطبيعة ، ولكن لا نستطيع تحديدها . فإلا إذا فكر عالم النبات أو التاجر أو زارع في وظيفة فاكهة - في إنتاجها النوعي أو في قيمتها التجارية - فإنه حينئذ لا يفكر في قيمتها الجمالية . وعلى الفنان - لكي يتوافر له اللوق الجمالي - أن يعجب بالشيء الجميل ، دون أن يلقي بالا لمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية للجمال في الطبيعة دون مضمون محسوس لتلك الغاية . وهذا هو ما يدعوه كانت : « الغائية بدون غاية » في الشيء الجميل . ورابع هذه الخصائص يتعلق بالحكم من حيث الذاتية والموضوعية . ذلك أن الحكم ، بعامة ، له ثلاث حالات : إما أن يكون تقريراً لحقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو مجرد احتمال منطقي ، إلا الجمال فإن خاصته تقرير ما يدرك - ضرورة - إدراكاً ذاتياً ابتداء ، ولكنه موضوعي من ناحية التصور : بافتراض عموم الشعور به لدى ذوى الأذواق . فالجميل هو ما يترف له بهذه الصفة ، لأنه مصدر شعور ذاتي بالرضا به ، دون حاجة إلى أفكار وأقيسة يتطلبها الحكم الموضوعي . فإذا حكمت بأن هذه الردة جميلة ، فليس ذلك نتيجة قياس حتى منطقي ، أو نتيجة تجربة ، كما هي الحال في الطبيعة أو الرياضة مثلاً . وإنما ذلك نتيجة لحكم ذاتي فودي ، وكأنه أمر صادر عن وعينا الجمالي . فإذا حكمتنا بما يخالفه ، كان في ذلك معصية للضمير الجمالي ، يشبه معصيتنا للضميرنا الخلقى فيما لو خالفنا واجبنا خلقياً (١) .

فالجميل موضوعه متعة لا غاية لها ! ولا علاقة لها بالمنفعة الحسية . كما هو الشأن في الشيء اللذيد ، ولا بالمصلحة الخلقية : كما هو الشأن في الخير ، وتلك المتعة أساس حكم ذاتي ابتداء ، ولكنه عالمي نتيجة ، كما شرحنا . فهذه المتعة لا تستجيب إلى حاجة من حاجتنا . كما أن هذه العالمية في حكم الجمالي لا تمتد إلى قاعدة .

(١) تلك فكرة عامة من كتاب « كانت » المسمى : نقد الحكم :

Critique du Jugement (Kritik der Urtheilskraft).

أنظر :

Lalo (Charles) : Notions d'Esthétique, p. 56-58 E. Bréhier Histoire de la Philosophie, 11, p. 558-564.

وحكم الخيال المبني على اللوق يوازى حكم العقل في المدركات العقلية من ناحية الوصول إلى مدركات حالية تشبه المدركات المنطقية ولكن بدون أدلة وحجج . ولذا كان الحكم عالمياً . على الرغم من أنه غير موضوعي ، لأن مصدره علاقة الأشياء بحواسنا ، وفي طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات ولما يقسب عنها من متعة . فالفن مسلاة حرة ، يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد ، في نشاط يشبه اللعب ، دون غاية ، لأن غايته في نفسه .

وفلسفة « كانت » ذات شأن في التفريق بين المعرفة العقلية والحكم الجمالي المؤسس على اللوق ، ولكنها بعد ذلك فلسفة شكلية ، تظهر خطورتها في إيلاء الشكل كل الأهمية ، وتجريده من كل غاية . وفي هذا ما فيه من خطر على الفن نفسه .

وقد كانت فكرة « كانت » في الجمال قاسية فالجمال المحض لا يمثل سوى في الشكل المحض ويتجلى الجمال المحض - عنده - في الأشكال التي يخفى منها كل مضمون ، كالقوش والخارف والزينة في شكل الأوراق ، وهي أشكال لا معنى لها في نفسها ، كما يتجلى الجمال المحض كذلك في الموسيقى غير المصحوبة بغناء . وعنده أن الجمال قد يختلط بما هو لذية حسياً ، كما قد يصاحب صور الكمال الغائية في الطبيعة والفن . فقد يقرن - مثلاً - بالخير ، أو بما يبين عن غاية مثالية . ولكنه في كلتا الحالتين الأخيرتين ليس بالجمال المحض ، فاقتران الجميل بما هو خير يجعل الجميل غير خالص في حاله ، بل يكون جمالاً تابعاً لغيره . وقد يساعدنا - نحن - اقتران الجميل بالخير ، ولكنهما في اقترانهما لا يساعد كلاهما الآخر إذا أعنا في النظر (١) .

وقد أراد « كانت » - من وراء فلسفته هذه - أن يحرر الفن من القيود الثقيلة التي قد تفرض عليه من خارجه ، فتمتق الخيال ، وتحد من حريته . وبهذه الحرية التي نادى بها للفن وضع « كانت » العبقرية في مكانها الذي تستحق ، فنحها حرية العمل على حسب ما تقتضى طبيعتها الصادرة عن ذات نفسها ، دون تدخل مفروض ، وفي حدود هذه الحرية تفرض الطبيعة قواعدها العامة على الفن ، وهذه القواعد الطبيعية لا خطر منها . والقنون الجميلة مصدرها العبقرية ، وقد أراد « كانت » أن

(١) انظر :

Kant's Critique of Judgment, trans. J. H. Bernard (London 1931) p. 81-82, 251 ; in : W. K. Wimsatt, op. cit. P. 372.

يهيء للعبقريية بيتها التي تخصب فيها بمنحها هذه الحرية . وفي هذا انحصر جهد « كانت » فليست فلسفته سوى بدء الطريق الذي تخصب فيه عبقرية الفنان ، فتؤدى واجبا الفنى . ولم يبحث « كانت » - بعد ذلك - فى الحالات الخاصة ، ولا فى العوامل الخارجية أو الملايسات التاريخية التي بها يتيسر أداء الفنان واجبه على الوجه الأكمل (١) .

على أن الفيلسوف « كانت » يقر صلة صريحة بين الجمال - طبيعياً كان أم فنياً - وبين الخلق ، إذ يقرر أن الحكم بأن الشيء جميل حكم صادر عن الذوق ، وفيه إرضاء للوعى الجمالى بأن ذلك الشيء الجميل مصدر متعة جمالية . والمرء خاضع فى هذا الحكم لما يشبه الأمر ، ولكنه ليس أمراً منطقياً أو تجريبياً ، كما هى الحال فى قضية رياضية أو طبيعية مثلاً ، وإنما هو أمر يقارن بالأمر الخلقى فى صدره عن الوعى الجمالى الفردى ، إذ أننا نعصى هذا الوعى الذاتى الذى يخضعنا فنياً - لأمره ، على نحو ما قلنا من قبل . فالذى يفكر فى شيء جميل يخضع - إذن - له خضوعاً قريباً من خضوعه للعقل حين يفكر فى الطبيعة ، وخضوعاً قريباً كذلك من خضوعه للمبدأ الخلقى فى ذاته . فالجمال بهذا المعنى يتطلب أسمى آداب المعرفة ، ويكون بهذا رمزاً للخلق . إذ به يصير المرء على وعى ببعض آيات النبل والسمو التي تفوق مجرد الشعور باللذة الصادرة عن الحس . وليست غاية الجمال هى مجرد الدلالة على الكمال الحسى أو الجسمى فى الشيء الجميل ، وإلا لما أصبح الجمال عالمياً ، كما يريده « كانت » فى مثاليته ، بل لتغير بتغير الأحوال والأجناس البشرية ، وإنما تتضمن هذه المثالية فى الجمال لتغير عما هو خلقى ، أى عما هو رمز لما فوق الحس من الحقائق . وبدون هذا لا يمكن لموضوع الجمال أن يصل إلى درجة يكون فيها عالمياً (٢) .

وبمثل هذا الفهم للمثالية الجمال والعلاقة بينه وبين الخلق ، يرى فيشته Fichte (١٧٦٢ - ١٨١٤) - وهو من فلاسفة الرومانتيكيين الألمان وتلميذ كانت ومتأثر به بعض التأثير - أن الفن تحرير للذات من حيث هى ، وفى هذا التحرير تمهيداً للحرية الحق ، كما يعتقد الفيلسوف الألماني شوبنهاور Schopenhauer (١٧٨٨ - ١٨٦٠) أن التأمل فى الجمال تأملاً روحياً خالصاً من الغاية - وتلك

E, Bréhier. op. cit. II, p. 562, 565.

: أنظر (١)

: أنظر (٢)

John Laird : The Idea of Value, Cambridge, 1929, P. 276-271.

خاصة الإدراك الجمالى — ذلك التأمل يجرى للاهتمام إلى الزهد المطلق ، وهذا هو الخلق المؤسس على الرحمة (١) .

وقد كانت فلسفة « كانت » ومن تأثر به من الفلاسفة أقوى دعامة لدعاة الفن للفن ، والمزمنين ، وينبغى أن تفصل بعض التفصيل وجوه هذا التأثير وقيمه .

وقد عرفنا كيف حصر « كانت » الجمال فى الشكل ، وجعل الجمال ذاتياً فى إدراكه ، وحرر العبقريّة من كل قيد ، بل رأى الجمال حقّ للجمال يتجلى فى صورته المحضة من الموسيقى والزخارف التى لا مضمون لها إذ هو غاية فى ذاته .

وقد أصبحت آراء كانت الفلسفية ذائعة فى فرنسا بعد أن تحدثت عنها مدام دى سنال (٢) وفكتور كوزان Victor Cousin فى محاضراته فى « كانت » فى السوربون من عام ١٨١٦ إلى عام ١٨١٨ (٣) .

وكان من أوائل من تأثروا بها من دعاة الفن للفن هو : تيوفيل جوتييه (١٨١١ — ١٨٢٢) ، وفى مقدمة مجموعة أشعاره الأولى (عام ١٨٣٢) يتحدثى الغائبين فى الأدب بقوله : « يسألون : أية غاية يخدم هذا الكتاب ، إن غايته التى يخدمها أن يكون جميلاً (٤) » . وفى مقدمة قصته : « الفتاة دى موبان » (١٨٢٦) يقول : « لا وجود لشيء جميل حقاً إلا إذا كان لا فائدة له ، وكل ما هو نافع (٥) » . ثم يصرح جوتييه فى مقالة له فى الصحيفة التى عنوانها : الفنان L'Artiste بقوله : « نحن نعتقد فى استقلال الفن . فالقن ، لدينا ، ليس وسيلة ، ولكنه الغاية ، وكل فنان

(١) أنظر المرجع السابق ص ٢٨٠ — ٢٨١ وكذا :

Lalo (Charles) : L'Art et la Morale, Paris 1936, P. 26-29.

Lalo (Charles) : Notions d'Eshétique, P. 57-58 : وكذا :

(٢) أنظر :

Madame de Staël : De L'Allemagne, Paris, 1915, Part III chap. IV, VII, VIII,

W. K. Wimsatt, fip. cit. P. 477 : أنظر (٣)

(٤) راجع ، هذا الأصل الفرنسى المشار إليه ، المرجع السابق نفس الموضوع .

(٥) أنظر :

Théophile Gautier : Mademoiselle De Maupin, Préface .. Lalo (Charles) :

L'Art. Loin de la Vie, P. 95. وكذا :

وقد أدرك « بو » أنَّ الشعر شكل وصورة قوية تحمل مادة خفيفة ، وقوته في إعجائه ، كنفحات التأليف الموسيقي ، ولا شأن للشعر بالخبر والحق ، ولكن بالجمال وحده . والأشياء والأفكار لا فرق بينها عند بو ، في أشعاره تتجلى معاني رمزية الشكل ، والاستعاضة به عن الأشياء ، وهو يستغرق في الخيال للدرجة يختلط فيها عالم بعالم الحقيقة ، ويكرر ذلك في قصائد كثيرة ، منها قصيدته الرائعة التي عنوانها : « حلم في حلم » ، وفيها يقول : « كل ما نرى وما نظهر به ، ليس سوى حلم في حلم (١) » .

وهذا كله تراءى في - نقد « بو » وفي شعره - المعالم الأولى للرمزية كما دعا إليه ما لاريميه الفرنسي (١٨٤٢ - ١٨٩٨) فيما بعد ، بل بدت في أشعاره ، كذلك بنور السربالية الأولى . وكان ذلك كله ثمرة تأثره بفلسفة كانت .

وقد تأثر الشاعر الفرنسي الشهير « بودلير » (١٨٢١ - ١٨٦٧) بأبلغ تأثر بإدجار آلان بو وبكانت معاً . ففي مقدمة ترجمة بودلير لقصص بو العجيبة ، يقول بودلير : « لا يمكن أن يتمثل الشعر بالعلم أو بالخلق ، وإلا كان مهدداً بالموت أو انصران ، فالشعر ليس موضوعه الحقيقة ، وليس له من موضوع سوى الشعر نفسه (٢) » . وفي تسمية « بودلير » ديوانه : « زهور الشر » ما يدل على عنايته بالجمال برغم الشر . بل بوجود الجمال في الشر (٣) . ويعتقد بودلير فيما قرره ، من قبل ، « كانت » ثم « بو » ، من أن الجمال مرده إلى النوق ، والنوق غير الحاسة الخلقية التي موضوعها الواجب (٤) « ولن يكون شعر من الأشعار عظيماً نبيلًا جديرًا حقاً باسمه إلا إذا كتب خاصة لجرد المتعة بكتابته (٥) » .

والحق أن بودلير وكانت - ومن سار على نهجهما - لا يقصنون بدعوتهم في الجمال قصر الأدب على التعبير الجميل أو الشكل ، بل لأنهم لا ينادون بهذه الدعوة

(١) المرجع السابق ص ٩٦

(٢) Baudelaire (Charles) : Oeuvres, éd de la Pléiade, أنظر :
Vol. II., P. 466.

(٣) W. K. Wimsatt, op. cit. P. 480. أنظر :

(٤) نفس المرجع ص ٤٦٥ - ٤٦٦ - ٤٦٧ .

(٥) نفس المرجع ص ٤٦٦ .

إلا ضمناً لاستقلال الفن وصدقه ، بحيث لا يتناول الشاعر قضية إلا عن اقتناع وصدق فيما بينه وبين نفسه ، ثم يعبر عنها تعبيراً أصيلاً ، حتى يكون مصدر قوتها هو ما تحتوى عليه من جمال مصدره الأصالة الفنية ، فلا تستمد تلك القوة من أهمية القضايا الاجتماعية أو الخلقية مثلاً : والفنان الحدير حقاً بهذا الإسم العظيم يجب أن يكون لديه ما هو جوهرى في ذات نفسه يتفرد به عما سواه ، وبفضله يكون هو نفسه ، وليس إنساناً آخر (١) » وهذه هى الأصالة والصدق الفنى . ثم إن بودلر يخاف عاقبة الأدب الغائى أن يكون منفذاً يتسلل منه المراءون والمنافقون الذين تأتئهم دوافع أدهم من خارج أنفسهم ، ويعتمدون على قوة القضية في مجتمهم ، لا على قوة فهم . وفي هذا ما فيه من خطر الصنعة في الأدب التى تقضى على الصدق ، وهو روح الفن وسر تقدمه (٢) .

وبودلر - بعد ذلك - يعقد صلة وثيقة بين الفن - بطبيعته - وبين الخلق ، وهو في هذا يوافق إدجار بو ، في أن التفضيلة يتحدث عنها الشاعر من حيث جمالها ، كما يتحدث عن الشر من حيث هو نقص ينفر المرء منه وينبغى القضاء عليه أقبه . ويقول في ذلك هذه الكلمة الرائعة : « الرذيلة أذى لكل ما هو عدل وحق ، إنها مثار اشمزاز الفكر والضمير ، ولكن من حيث إنما مسية في الإنسجام ، أو نشاز في الإيقاع . وهى تؤذى - على الأخص - فئة ذوى الأذهان الشعرية ، وأعتقد أنه ليس من العار أن تعد كل مخالفة للخلق وكل نقض للجمال الخلقى بمثابة نوع من الخطأ في الإيقاع والوزن العالمى الذى يشبه - في جمال استقامته - عروض الشعر (٣) » . وطالما ردد بودلر أن من الحق أن نقول بأن الفن لا يسمو بالروح ، ولا يرقى بالعادات والتقاليد .

ويجمع بودلر بين المحافظة على الجانب الجمالى وملاحظة الواقع في دقة ، فيما سماه هو : نظرية الوحدة الكاملة ، وهو فيها أقرب إلى الواقعية . وقد أثر بها في

(١) نفس المرجع ص ٥٠٨ .

(٢) لا تريد أن نطيل بذكر النصوص ، انظرها في نفس المرجع ص ٤٧٨ ، وسبق أن قلنا كلمة في الصدق الفنى والواقعى ص ٣١٠ - ٣١١ من هذا الكتاب وانظر أيضا خاتمة هذا الكتاب .

(٣) نفس المرجع ص ٤٦٧ ؛ وفي هذا تمثيل بارح لكلام إدجار الان بو في تنفى الشاعر بالفضيلة من حيث جمالها . انظر ص ٢٩ من هذا الكتاب .

ت. من لبوت أعمق تأثير . يقول بودلير : « هل الفن نافع ؟ نعم . ولم ؟ لأنه الفن . وهل يوجد فن ضار ؟ نعم ، هو هذا الفن الذى تضطرب به أحول الحياة . الرذيلة فائنة ، فيجب أن توصف فائنة ، ولكنها تجر وراءها أمراضاً وآلاماً خلقية فريدة يجب وصفها . أدرس جميع الجراح ، كطبيب يمارس مهنته في دار المرضى ، فلن يجد فيك مطعناً أصحاب دعوة الذوق السلم ، ولا أهل الدعوة الخلقية المحضة . هل يعاقب على الجرعة دائماً ؟ وهل تجزى الفضيلة ؟ كلا ، ولكن إذا كانت قصتك أو مسرحيتك محكمة الصنع ، فإنها لا تغرى إنساناً بعصيان قواعد الطبيعة . فأول شرط ضرورى لممارسة فن سليم هو الاعتقاد بالوحدة الكاملة . وأتحدى أن يرى امرؤ عملاً واحداً من نتاج الخيال تجتمع له كل شروط الجمال هذه ، ثم يكون عملاً ضاراً (١) » . وتلك أقوى الحجج للواقعيين في تصوير الشر ، وفي غايتهم الخيرة من هذا التصوير . ويذكر بودلير نفسه شاهداً على ذلك « بلزك » ، وهو من كبار الواقعيين (٢) . ويصعب بودلير ، لذلك ، النزعة المثالية في شعراء دعاة الفن للفن ، ويصفها بأنها صيبانية ، لأن شعراءها يصفون مواطن ضعفهم الفردية المحضة ، وينفون منها العواطف الإنسانية ، والأحاسيس الاجتماعية ، ويقرر أن تلك النزعة مزلفة ماتت بها الرومانتيكية (٣) .

في هذه الحدود يصف بودلير الشر ، ويولع بوصفه ، ونزعته الخلقية تخالف — مع ذلك — نزعة الواقعيين مخالفة جوهرية . فهو يرى أن الفن لا يحمل القبيح ، ولكنه يخدم المبادئ التى يمكن أن يدرك بها معنى الجميل . وهذا الجميل غير موجود — في جانبه الاجتماعى — في الطبيعة ، ولكن الفن يساعد على خلقه : والطبيعة — عند بودلير — هى مصدر كل الشرور ، والفن لا يقلدها ، ولا يستمد صوره منها (٤) .

(١) نفس المرجع السابق ص ٤٦٦ - ٤٦٨ ، ٤٩٢ وفي مواضع كثيرة متفرقة من نفس المرجع .

(٢) أنظر ٤١٦ - ٤١٧ من المرجع السابق .

(٣) نفس المرجع ص ٤٠٣ - ٤٠٤ .

(٤) يحمل بودلير على عقيدة القرن الثامن عشر والرومانتيكين في أن الطبيعة خيرة ، ويحمد كلام أرسطو في أن الفن تقليد للطبيعة ، وهو يقصد الناحية الاجتماعية ، لأن الطبيعة فيها مصدر الشرور — ولا يتسع المجال هنا لمعرض آرائه وشرحها في ذلك ، فهذا مالا صلة كبيرة له بموضوعنا ، أنظر المرجع السابق ص ٣٥٤ - ٣٥٧ من الجزء الثانى .

ويصر الفن - ولو كان الفن شيطانياً مولعاً بالكشف عن الشر - ينحصر في إبراز معالم الشر للتغلب عليه ، أو في توكيد ذات الإنسان والانتقام له من نقص الطبيعة (١) .

٣- ويعد الفيلسوف الألماني : هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) امتداداً لفلسفة « كانت » المثالية ، على الرغم من أنه نقده وخالفه في مواطن كثيرة . فلو لم يجد « كانت » لمسا كان لفلسفة هيجل « أن توجد على نحو ما كانت عليه . وعلى الرغم من أن فلسفة هيجل قد ضعف أثرها الآن أو أمحي ، قد ظلت بعض آرائه حية - بعد أن حورت تحويراً كبيراً - في فلسفة ماركس وأتباعه . ومعلوم أن ماركس كان تلميذاً لهيجل في ضباه (٢) .

وفلسفة هيجل تذكر بفلسفة أفلاطون في اعتدائها بأن للفكرة وجوداً مستقلاً ، وقد تتحقق هذه الفكرة نظرياً في العلوم ، أو عن طريق محس في الفن ، أى في شكل جمالى . والفن هو الدرجة الضرورية الأولى للمعرفة ، وكلما تقدم الفكر ضعف الجمال وأمحي .

وعند هيجل فكرة الجمال مرت في ثلاث مراحل ، تتضمن شرح تطور الفن فيما يرى . ففي المرحلة الأولى - وتمثل في الفن الشرقي والمصرى - كانت السيطرة للمادة على الفكرة ، وكانت الفكرة ضعيفة ، ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الخلية التي تبعث على الرهبة لضخامتها ، كالمعابد المصرية والقبور ، وهذه هي المرحلة الرمزية عند هيجل ، وفيها ينتصر الشكل على المضمون . والمرحلة الثانية هي المرحلة الكلاسيكية ، وتمثل في الفن اليوناني ، وفيها يتعادل المضمون والشكل ، وتصادف الفكرة أتم تعبير عنها ، وهي مرحلة الكمال الفني التي لن يصل إليها الفن في المستقبل ، فيما يرى هيجل . والمرحلة الثالثة هي مرحلة سيطرة المسيحية ، أو المرحلة الرومانتيكية ، وفيها تقلبت الفكرة على الصورة ، واختل التعادل بين المضمون والشكل . وإذا كانت هندسة البناء تمثل المرحلة الأولى ، وفن النحت يمثل الثانية ، فلن فنون العصور الحديثة فكرية ذهنية ، من موسيقى وشعر ، وهي تمثل مطالب

W. K. Wimsatt. *ibid.* cit. P. 483, 757

(١) أنظر :

(٢) أنظر :

Bertrand Russel : Hist. of West, Philosophy, P. 757

الإنسان الحديث الذهنية ومواطن ضيقة . وفي هذا ضعف الشكل . ليخلو مكاناً للمضمون الدينى أو الفلسفى ، ولئن يعود للفن شكله الكامل الذى كان له فى العصر الذهبى أيام الإغريق .

والجمال - عند هيجل - مبداه الإدراك الحسى إدراكاً لا يستلزم أقيسة عامة مجردة ، والجمال فكرة عامة خالدة ، لها وجود مستقل ، وتتجلى فى الأشياء حسيّاً ، وهى فى ذلك تخالف الحقيقة فى ذاتها ، لأن الحقيقة - من حيث هى - لها وجود ذهنى غير حسى . غير أن الحقيقة أيضاً قد تتحقق فى الخارج عن طريق وجود محدد المعالم عيى . وفى حالة تحققها ، إذا اقترن ظهورها بإدراكها مباشرة ، دون أقيسة مجردة ، لم تكن حقيقة فحسب ، بل كانت حقيقة جميلة . إذ أن هناك حقائق فحسب ، وهى الحقائق العلمية والمنطقية المجردة ، ولكن قد تكون الحقائق جميلة بما فيها من مبدأ خنمة الجمال الخالد . وفى هذه الحقائق يتلاقى الخلق والجمال لأن كليهما خادمان - على طريقته الخاصة - لهذه الحقيقة ، وفى هذا يتجلى مبدأ المثالية فى الفن عند هيجل ، وهو مبدأ أفلاطون فى جوهره : وللفن - فى فلسفة هيجل - قوانينه ووسائله الخاصة ، وبها يتميز عن الخلق فى جوهره ، فلذا كان لا ينبغي له أن يؤذى الإحساس الخلقى ، فإنما يطلب منه ذلك باسم الجمال الذى يهدف الفن إليه . ولكن إنتاج الأثر الخلقى لا يصح أن يكون غاية فى ذاته مباشرة ، وإلا أخطأ الفن غايته الخاصة ، وأخطأ الغاية الخلفية معاً . فمضمون الفن فكرة الجمال ، مهما يكن مظهره الاجتماعى أو العلمى .

وتخالف هيجل فى فلسفته كانت ، فى أنه لم ينظر إلى الجمال من ناحية ذاتية شكلية . وكفى ، بل نظر إليها كذلك من ناحية موضوعية ، ومن ناحية المضمون ، وكان له الفضل كذلك فى أنه لم يقف عند الحلول النظرية ، بل حاول التطبيق على الفن من الناحية العملية ، الظواهر الفنية فى ضوء العوامل التاريخية لعصورها المختلفة .

وعند هيجل أن الفكرة - أو المضمون المثالى - يراى من خلال الصورة الفنية ، أو العمل الأدبى ، ولكن الأفكار والأخيلة فى ذلك العمل لا تقف عند حد الاستسلام للتواطر ، أو التفكير الفردى معزولاً عما حوله ، إذ « على الفنان أن يفكر تفكيراً جاداً فى جوهر الحقائق فى كل ما لها من امتداد وعق ، إذ بدون الفكر لا يكون المرء على وعى بما هو فى دخيلة نفسه . وفى كل عمل فنى عظيم ، يرى

المراء أن مادة الموضوع قد فكر فيها ، وأعيد التفكير في جميع نواحيها . وللعمل الفني غاية فنية محضة ، ولكن هذه الغاية وسائلها من الطريق المتبعة في كل جنس أدبي ، ومن أفكار الكاتب أو الفنان ، وهذه الوسائل كلها مصدرها أنواع النشاط في المجتمع والعصر الذي يحيا فيه الفنان أو الكاتب . وفي حدود هذا النشاط تتجلى القنون والآداب متأثرة بنظم العصر وتقاليده . فلا مناص ، إذن ، من أن تكون أفكار الكاتب ووسائله الفنية ذات طابع تاريخي محدد المعالم .

وفي هذا الجانب من فلسفة هيجل وضحت الأصول الأولى - التي جلاها ونماها - وتعمق فيها - الفلاسفة الواقعيون في تفسيرهم للأدب تفسيراً مادياً تاريخياً .

ولكن هيجل يبقى بعد ذلك في مجال الفلسفة المثالية ، التي تعنى بالفكر ذى الوجود المستقل ، فالحقيقة الموضوعية تابعة عنده للفكر ، وليس لها وجود مستقل إلا بقدر ما يكشف عنها الفكر . وفي مرحلة التطور الأخيرة للإنسانية ، حيث لا يكون من فرق بين النظرية *thèse* ، وضد النظرية *antithèse* ، وحيث تصوير النظرية التركيبية - الناتجة عن صراعهما *synthèse* - نهائية لا مناقض بعد لها ، وذلك حين تصل الإنسانية إلى انتصار تام للفكر والحقيقة ، إذ ذاك لن يكون وجود لسوى الحق ، وأما الحمال فسيكون في عداد الماضي ، وبهذا اكتسبت فلسفة هيجل طابعاً صوفياً ميتافيزيقياً لا قيمة علمية له ، لأن مرده تجريدى محض (١) ؛

وقد أنتجت فلسفة هيجل أثراً - في مختلف بلاد أوروبا - إجماعاً بالفلسفة نحو المثالية ، على نحو بعد به الفلاسفة قليلاً من فلسفة هيجل في تفاصيلها ، ولكنهم كانوا معه على وفاق في جوهر المثالية الفلسفية (٢) . وأهم ما يمس منها فلسفة - الفن التي هي موضوعنا هنا - هي فلسفة بتدقو كروتشيه .

-
- | | |
|---|---------------------|
| Hegel ; Esthétique I, sect. 1 : | (١) أنظر لذلك كله : |
| Benedetto Croce ; Esthétique p. 296-301. | وكذا () : |
| Henri Lefebvre ; Contributior l'Esthétique p. 28-83 | وكذا () : |
| Ch. Lalo ; l'Art et la Morale ; p. 108-109 | وكذا () : |
| K. Marx, F. Engels ; Sur la Litt. et l'Art p. 25-31 | ثم : |
| W, K. Wimsatt. op. cit. 380-396. | ثم : |
| E. Bréhier : Hist. de la Philosophie, II chap, IX. | (٢) أنظر : |

٤- والفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشي (١٨٦٦ - ١٩٥٢) هو خير من يمثل نزعة الصياغة التعبيرية Expressionisme في فلسفة الجمال . وهو متأثر في مثاليته بهيجل ، بل إنه ليذهب في هذه المثالية إلى أبعد مما ذهب إليه هيجل في فلسفة الفكر . وعنده أن الفكر أربعة أنواع من النشاط : النوع الأول منها الحدس intuition ، أو التصور الصادق ، وهو موضوع الجمال ، والنوع الثاني هو وقوف الفكر على ما هو كوني ، وتوحيده مع الوعي الفردي ، وهي عملية الإدراك . وهي موضوع المنطق ، والنوعان السابقان يمثلان الجانب النظري للفكر ويقابله الجانب العملي ، جانب الإدارة - وفيها يمثل النوعان الآخران من النشاط الفكري - لأنها إما إرادة تتعلق بما هو فردي ، أى ترمى إلى تحقيق ما يخص الملبسات الفردية ، وتمثل في النشاط الاقتصادي ، وإما إرادة عالمية إذا حاولت التوفيق بين ما يخص حالات الفرد والحالات التي تتجاوزه في غايتها ، وفي الحالة الأخيرة تكون الإدارة خطية وهي موضوع الأخلاق وما يتصل بها من العلوم التي تدرس الحريات والعلاقات الاجتماعية (١) .

وعند كروتشي أن الفكر - في حالة نتاجه الفني عن طريق الحدس - يخلق الجمال (وهي الحالة الأولى من حالات الفكر الأربعة السابقة) ، والفكر في هذا الخلق مستقل عن العالم الخارجي تمام الاستقلال ، لأن العالم الخارجي لا وجود له في خارج عملية الإدراك . والأصول التعبيرية والعلامات الخارجية ليست سوى عوامل مساعدة للفكر في خلقه . وأما الخلق الجمالي نفسه بالتعبير فليس له مصدر سوى الفكر عن طريق الحدس .

والحدس الكامل ، أو الكشف التام ، يستلزم التعبير عنه : ولا قيمة لما يعجز المرء عن التعبير عنه ، لأن معنى هذا العجز أن الإشارة غير واضحة . والتعبير العلمي نفسه - من حيث هو تعبير عن فكرة - يعتبر فنا عند كروتشي . فكل ما كتب جيدا فهو فن ، وما لم يكتب جيدا فهو ردىء ، لأن الحدس فيه غير كامل .

والفرق بين التاريخ والفن القصصى أو المسرحي ، هو الفرق بين الحقيقي الواقعي والممكن المحتمل . ثم إن الفروق بين التعبيرات الخدمية التي تعد في الفن تعبيرات كاملة وبين الأخرى التي هي غير كاملة - كالفروق بين التعبير عن عاطفة الحب من سذج

(١) المرجع السابق ج ٢ ص ١٠٦٠ وكذا :

W. K. Wimsatt, op. cit. p. 501-502.

الناس وعامتهم ، ووصف الحب في أغاني الشاعر الإيطالي ليوباردى - هي فروق كمية وشمول ، وليست فروقا في الماهية والعمق ، إذ يمكن أن يكون التعبير الساذج قويا في دلالاته متى دل على المضمون ، فيعد فنياً . فهذه الفروق - إذن - تجريبية يستحيل تحديدها ، ولا تعباؤها فلسفة التعبير الحدسي عند كروتشي ، وإنما يعتد به في فلسفته هو قوة العمل الفكرى في التعبير الحدسي ، مهما يكن مظهر التعبير (١) .

على أن العمل الفنى - عند كروتشي - لا بد فيه من الكمال والتمام ، ويظهر ذلك في اتساقه ووحدته ، وذلك أننا نتعرض لتأثيرات وانطباعات خارجية قد نبى فيها سلبين ، ولكن عندما نكافح - بقوتنا الحدسية - لنسيطر على الاضطراب الذى نتعرض له ، ولنجعل موضوعه مجال تأمل كأنه إحساس موضوعى ، وعندما تنجح القوة الحدسية في هذه السيطرة والتأمل ، يكون التعبير ، فيكون جمال التعبير . فالجمال شكل موحد كامل ، ولا عبرة فيه بالمضمون بدون الشكل (٢) .

وحيث إنه لا عبرة بالطبيعة ، إذ الفكر مستقل عنها ، وهو الذى يوجدها ، كما قلنا ، إذن ليس الفن محاكاة للطبيعة ، بل هو خلق مستقل عنها ، وإذن لا جمال ولا قبح في موضوع الفن . فهو يصف الخير أو الشر ، ووصفه جميل في كلتا الحالتين ، وإنما يكون القبح الفنى في التعبير ، وفي اختلال الوحدة أو في انعدام التساوق ، أو في الجرى وراء بهرج التعبير الذى يضر بالشكل ، إذ هو نتيجة ضعف الحدس في التصور (٣) .

ويستخدم الحدس التعبيرى الكلمات والتعبيرات المألوفة ، والجازات المتواضع عليها ، ولكنها تفقد شكلها المعروف لها قبل ذلك في العرف العام ، لتصبح مجرد تأثيرات وانطباعات مختلفة ، للتعبير عن مشاعر في داخل وحدة العمل الأدبى ، فما أشبهها بقطع المعدن التى تلوب في صنع تمثال (٤) .

(١) المرجع السابق ص ٥٠٣ - ٥٥٥ والمراجع المبينة به .

(٢) سبق أن أوردنا النص الخامس بوحدة الشكل والمضمون عند بندتو كروتشي ص ٢٧٣ - ٢٨١ من هذا الكتاب ومراجعتها .

(٣) المرجع السابق ص ٥٠٥ - ٥٠٦ وكذا :

Benedetto Croce : Esthétique . . P. 91-93.

وقد سبق أن لفظ أرسطو أن القبح في الطبيعة قد يكون جميلا في الفن ، كصوير الأشياء الخسيسة والجيف ، أنظر ص ٤٥ من هذا الكتاب .

J. K. Wimsatt, op, cit. p. 507,

(٤) انظر :

والعمل الفني ليس نتيجة الشعور ، ولكنه - أولاً - نتيجة ذكاء وفكر وإرادة .
قد يعتمد على الشعور والعاطفة ، ولكن على أن يتخذ منه الفنان موضوع تفكير ، فتتولد
العاطفة - بهذا التفكير والتأمل - حداثتها الذاتية التي كانت لها في البدء . ويفقد الشعور
عنصر الاضطراب الذاتي ، إذن من خصائص الفن تحقيق موضوعية الشعور
الذاتي (١) .

وأساس النقد - عند بندتو كروتشي - هو عاطفة الشاعر في شكلها الذي ظهرت
فيه ، والأمران غير قابلين للقسم ولا معنى للفرقة بينهما ، إذ العاطفة لا معنى لها إلا في
الشكل الذي ظهرت فيه . ومظهر العاطفة في الشعر الغنائي أوضح ، ولكن العاطفة هي
المعتد بها أيضاً في المسرحيات والقصص والملاحم ، فهي الأساس الشعري لهذه الأعمال
الأدبية ، ومدار القيمة الفنية . وليس لنمو الفعل الدرامي . ولا للمخلق في المسرحية قيمة
في تقويم العمل الفني عند « كروتشي » - وهو في هذا يخالف أرسطو كل المخالفة .

وإذن ينكر كروتشي الفرق بين الشعر الغنائي وشعر المسرحيات والملاحم في تقويم
العمل الأدبي ، ولا يقصد من وراء ذلك الإنكار إلى القول بأنها ثلاث طرق مختلفة
لتحقيق نفس الصفة الشعرية ، ولكنه يرى أن الملحمة والتمثيلية يجب أن نقرأ كلتاها
كأنها مجموعة من نصوص غنائية مصوغة في بنية فنية خاصة ، في شكل حكاية ،
وشخصيات وفعل درامي .

وقد نقد كروتشي الشاعر الفرنسي « كورني » في مسرحياته ، فبين أن مثار ،
إعجابه فيه يرجع إلى صفة غنائية ، وهي المواضع التي يبدو فيها تأكيد الإدارة ، وثبوت
الزعيم في الفرد ، وتغليب الإرادة على العاطفة ثم الكشف عن الجلال في عظم الفعال .
وهذه كلها صفات غنائية ، أما الحكاية والمخلق - على نحو ما رأينا في أرسطو - فلا
وزن لهما عند كروتشي ، وكذلك يرى في مسرحية « فاوست » للشاعر الألماني « جوته »
أنها ليست سوى مجموعة من مواضع مطروقة ، يبت فيها « جوته » مشاعره من وقت
لآخر ، ولا قيمة في مسرحيته هذه لسوى هذه المشاعر (٢) . وعلى ذلك يكون تقويم

(١) أنظر دائرة المعارف البريطانية ، الطبعة الرابعة عشرة Aesthetic وكذا :
B. Croce ; Poésie : p. 2-8 . ولنا إلى هنا عودة في حديثنا في الشعر في الفصل التالي .

(٢) انظر :

B. Croce ; Aristote, Shakspeare and Corneille, trans. Douglas Ainslie, New
York, 1948 ; P. 407, 408, 414, = W. K. Wimsatt, *ibp. cit.* P. 516.

بندتو كروتشيه للمسرحيات والملاحم على أساس جزئياتها ذات الطابع الغنائى ، لا على أساس المجموع أو الطابع الموضوعى .

وفى الحق يبدو الفيلسوف كروتشيه فريداً فى نقده الجمالى ، فقد رأينا أنه ، وى مثاليته ، ينكر قيمة العالم الخارجى . ويجعل الفكر كل شىء فى العمل الفنى ، ثم إنه ضد التفريق بين اللفظ والمعنى ، والشكل والمضمون . ويرى القيمة كلها فى الشكل ، لأن الصورة فيه يفرق عن مضمونها ، كما أنه ينكر التفريق بين الأجناس الأدبية ، ويرى أن قيمتها الفنية تنحصر فى صفاتها الغنائية ، ولا يعتد بعد ذلك بقواعد فنية للصفات الغنائية . فقد تكون التعبيرات الساذجة ذات طابع فنى عميق فى دلالتها على لسان السذج من الناس . والفرق بينهما وبين التعبيرات الفنية الناضجة على أيدى كبار الشعراء هو فرق فى الامتداد لا فى العمق (١) .

ويبدو التناقض فى فلسفته حين يتحدث عن وحدة العمل الأدبى . وأن الألفاظ والحمل تنوب فى هذه الوحدة ذوبان قطع المعدن فى التثال ، فكأنه يعتبر العمل الفنى فى وحدته ، ثم إنه بعد ذلك يذكر أنه لا يعتد بسوى المواقف الغنائية الجزئية فى المسرحيات والملاحم ، دون اعتداد فيها بالبنية الفنية العامة ، وفى هذا تناقض . وفى الشكل تنحصر القيمة الفنية عنده ولكن هذا الشكل لا قواعد له أيضاً ، ثم ينهم - من تطبيقه ومن كلامه فى الشعر - أن تقوم الشكل يتوقف على الحالات التاريخية ، إلى جانب الوعى الفردى . كما يقرر هو كذلك أن قيمة التجربة الفنية تسمو بجلاها الإنسانى ، كما سنتحدث عن ذلك حين نشرح معنى التجربة الأدبية فى الفصل التالى ، وهو فى هذا يعتد بالمضمون مع الشكل ، وفى هذا تناقض أيضاً :

على أن بندتو كروتشيه لا يريد بالصنعة والشكل أن يكون العمل الأدبى تعبيراً مصطنعاً ، أو مفروضاً على الكاتب من خارج نطاق ذاته ، ولكنه يهتم بصديق الفنان ، وصدوره فى تجربته عن ذات نفسه (٢) .

وقد أراد كروتشيه أن يحرر العمل الفنى من القيود التى قد تعوقه ، فقرر أن العمل الفنى فردى ، مصدره قوة الخلدس التعبيرى الذى هو قوة فكرية ، والعمل الفنى خلق

(١) كما سبق أن ذكرنا ص ٢٩٧ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٢٩٨ وانظر .

حر ، فهو غير مقيد بقوانين خاصة ، وليس محاكاة للأشياء الخارجية . وفلسفة كروتشييه المثالية التعبيرية رد فعل للمعايير العامة الكلاسيكية ، وتخفيف من غلواء المولعين بالقواعد والقيود الفنية ، وانطلاق من كل محاكاة . وفي هذه الحدود الضيقة تنحصر قوة فلسفته وقيمتها . على الرغم من افتقارها إلى وحدة كاملة ، وعلى الرغم من نقصها في جلاء الجوانب الفنية ، فأولى بها أن تكون فلسفة الحدس التعبيري من أن تكون فلسفة الفن من حيث هو فن (١) .

٥- وأثرت هذه الاتجاهات الجمالية السابقة - وخاصة نقد بندتو كروتشييه والرمزيين من القرنين - في النقد الأمريكي ، ولا مجال هنا لتفصيل القول في مدارس النقد الأمريكية ، ولذلك لن تعرض منها هنا ما يكرر ما قلناه في الأهداف الفنية للأدب . وإذا سنقتصر على ما يسمى المدرسة التصويرية . ومدرسة النقد الحديثة ، ثم مدرسة النزعة الإنسانية ، موجزين القول فيها كل الإيجاز . وأخيراً نأخذ مثلاً عامياً يمثل شتات هذه الاتجاهات في النقد الأمريكي ، وهو نقد : ت . س . ، لايوت .

والمدرسة التصويرية (٢) تعتمد على الصور والشكل ، وتجدد فيهما في قالبها التقليدي ، ومن آباءها أي لويل (٣) ، وإلزرا باوند (٤) ، وهيلدا دولتيل (٥) . ولم يترك هؤلاء أثرأ يذكر في الشعر ، بقدر ما تركوا في النقد . وأشهرهم إلزرا باوند ، ولكنه سرعان ما ترك هذا المذهب . وهؤلاء يعنون بالشكل ، وبوضوح العبارة ، ويثرون على الوزن التقليدي . . ولتمردهم أثر مجمود في تحرر الشعر الأمريكي من القيود الثقيلة التي كان الشعر بها فارغ المعنى . ولا يهتم هؤلاء بأية رسالة للشعر من اجتماعية أو مدنية .

وسرعان ما تخضع هذا المذهب عن « مدرسة النقد الحديثة » ، وأصحابها متأثرون بآراء التصويريين ، إلى جانب تأثرهم بالتراث الأدبي القديم ، وبالأدب الإنجليزي والفرنسي ، وهم يحرضون حرصاً بالغاً على الشكل ، ويبالغون في الأفادة من الحلي

(١) المرجع السابق ص ٥١٨ - ٥١٩ .

(٢) Imagists

(٣) Amy Lowell شاعرة أمريكية (١٨٧٤ - ١٩٢٥) .

(٤) Ezra Pound ولد عام ١٨٨٥ .

(٥) Hilda Doolittle شاعرة أمريكية ، ولدت عام ١٨٨٦ .

اللفظية والصنعة ، ومن أشهرهم الناقد ألن تيت (١) وراسوم (٢) وبلاكور (٣) . ومنه يقوله الأول في نقد ديوان « إزرا باوند » الذى عنوانه : « الأغنيات السبع (٤) والعشرون » : « هذه الأشعار ليس لها من معنى ، ولكنها أشعار ممتازة » . ويؤكد أن مؤلفها يعد من أجل ذلك « حديثاً جديداً كل الجدة فى أشعاره » . وفى هذا يراعى تأثير الرمزيين الفرنسيين ، وبخاصة ريمى دى جورمان ، فى انتصاره للشكل واستقلال الأدب عن كل غاية ، حتى لينذهب رانسوم إلى أن الشاعر الحديث ينبغي ألا يعبر فى صناعته أدنى اهتمام للأخلاق أو الإله أو الوطن . لأنه إنما يتدع نتاجاً منفصلاً يظهر فيه فنه .

وعناية هؤلاء بالغة المدى بتحليل العمل الأدبى وبنيته ، من وجهة النظر الجمالية . وغالباً ما يتحدثون فى الشعر الذى لا ينازعهم فى عدم التزامه أحد من نقاد الغرب ، مغفلين أمر القصة والمسرحية .

وقد ألقى سيجان — عام ١٩١٠ — محاضرة فى كولومبيا موضوعها : « النقد الحديث » . وفيها يأسى « أن يقتصر التعبير على الشكل » ، ويقول « كل عمل أدبى نتاج فكرى تسيطر عليه قوانينه الخاصة به ، ولا شئ سوى الشكل » .

وقد كان تلميذاً لبندتو كروتشيه ، ويتضح تأثير كروتشيه فيه حين يقول : « ليست وظيفة الشعر أن يدعم قضية اجتماعية أو خلقية » . وهو فى هذا يعارض الدلالة الجمالية بالدلالة الخلقية . ويفصل كلا منهما عن الآخر فصلاً تاماً .

وقد تصدى هؤلاء « ذوى النزعة الإنسانية الجديدة » . ومن أشهر هؤلاء إرفنج بابيت (٥) . ومينكن (٦) . فى عام ١٩١٨ رد الأول على سيجان ، وفى نفس العام كتب الثانى مقالاً نقده فيه ملزمة النقد الحديثة . وعلى الرغم من النزعة المحافظة الكلاسيكية لأصحاب هذه الرود — بما لا يحتاج معه إلى إيراد آراء مكرورة — راجت آراؤهم

-
- | | |
|-----|--------------------------------------|
| (١) | Allen Tate (١٨٩٩) . |
| (٢) | Ransom ولد عام (١٨٨٨) . |
| (٣) | Richard P. Blackmur ولد عام (١٩٠٤) . |
| (٤) | Twenty Seven Cantos |
| (٥) | Ivring Babitt (١٨٦٥ — ١٩٣٣) . |
| (٦) | H. Lewis Mencken ولد عام ١٨٨٠ . |

رواجاً منقطع النظر لدى الجمهور . وعلى أثر الحملة التي شنها أصحاب النزعة الإنسانية أصبح النقد الأدبي المحض (غير المرتبط بقيم سوى القيم الجمالية) مهملًا لدى الجمهور الأمريكي (١) .

ويعلق الناقد الأمريكي : فان وليم اوكونور - في كتابه في النقد الأمريكي - على نقد مدرسة النقد الحديثة الأمريكية قائلا : « إن مثل هذا الشطط (لدى نقاد هذه المدرسة ، ومنهم إليوت في بدء نقده) - لا يمكن فهمه إلا على أنه رد فعل في وجه الأدب التعليمي ، وهو أدب لا ينازعهم في عنايته أحد ، غير أنهم لم يفتنوا إلى أن الأفكار السخيفة والشاذة تضعف القيمة الشعرية » . وبما يقوله باييت في نقد النزعة الجمالية المحضة لمدرسة النقد الحديثة الأمريكية : « لا يكون المرء ذا نزعة إنسانية مالم يمارس اختياراً خلقياً » ، وما النزعة الإنسانية في الأدب سوى « عملية اختيار من بين سلم القيم المتعددة » . ويقول كذلك مينكن : « الجمال - كما نعرفه في هذا العالم - ليس كما يزعم السيد سينيجارن - مظهراً في الفراغ ، ولكن له أصوله الاجتماعية ، والسياسية . بل والخلقية (٢) » .

والناقد الأمريكي : ت . س . إليوت (٣) يمثل - في وقت معا - المدرسة الأمريكية الجديدة - أول عهده بالنقد - ثم النزعة الإنسانية بعد . ولكثرة الخلط لدى الناس في فهمه : ولاحتجاج هؤلاء بآرائه بدون تمييز لمرحلتي تطوره ، نرى أن نعرض هنا أهم آرائه :

ويحدد ت . س . إليوت هاتين المرحلتين اللتين مر بهما في نقده ، في مقلمة كتابه « النهاية المقدسة » ، (الطبعة الثانية عام ١٩٢٨) ، قائلا : « لقد وجدت عوناً وتشجيعاً كبيرين فيما كتبه في النقد الأدبي ريمى دى جورمون (الناقد الرمزي الفرنسي) -

(١) هذه عبارة الناقد الأمريكي الماير لودفيج لويسون ، في :

Ludwig Lewisohn ; Psychologie de la Litterature Americaine Vers. française Paris, 1934, P. 187-288.

(٢) راجع في كل ذلك مرجع فان وليم اوكونور ، وكذلك المرجع السابق ، الكتاب الماير كله من

ص ٢٨٧ إلى ص ٣١٤ - ثم :

Hist. des Litteratures, II P. 589-608.

(٣) Thomas Stearns Eliot - ولد عام ١٨٨٨ .

واعترف بهذا التأثير وأقدر الفضل فيه . ولا أجدده أبداً بسبب تجاوزى إياه إلى مسألة أخرى لم أمسها في هذا الكتاب . وهى مسألة حملة الشعر بالحياة الفكرية والاجتماعية في العصر ، وفي كل العصور (١) .

ففي أول عهد إليوت بالنقد (وهى المرحلة التى تبدأ عام ١٩١٧) . كان همه كله منصرفاً إلى توفير الأسس الجمالية في العمل الأدبي . وفيها كان ينفر إليوت مما سمى به . « خط الأجناس » (٢) . يقصد بذلك خلط الفلسفة بالأدب أو الاجتماع . فالعمل الأدبي استعاضه عن الفلسفة ، وبديل منها ، وليس خادماً لها ولا دليلاً عليها . والعمل الأدبي ليس وسيلة ، ولكنه غاية في ذاته (٣) .

وفي المقال الأول من كتاب إليوت السابق ، يؤكد إليوت استقلال الأدب عن حياة كاتبه نفسه : « إننا لو عرفنا عن حياته (يقصد شكسبير) ما تنسج له مكتبة بأكلها لما ساعدنا ذلك على فهم شعره . وإدراك قيمته ، مثلما يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفني وعقله الخالق » — « وعندنا نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها . أننا ننسى أيضاً الشاعر أو الكاتب الذى كتبها » . فتصبح هى الحقيقة الوحيدة . الكائنة التى تنضائل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى ، حتى الأخرى ، حتى حقيقة الكاتب الذى كتبها » . وعند إليوت أن « العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط ، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاق ذاته » (٤) . ويذهب في ذلك إلى حد القول بأن مسرحيات شكسبير لا معنى لها : « ولئى أن أقول مختاراً إن أية مسرحية من مسرحيات شكسبير ليس لها معنى محدد ، على الرغم من أنه من الزيف أن نقول إن مسرحية من مسرحياته خالية من المعنى » (٥) .

والقدر الصحيح — في مثل هذه الأقوال — ينحصر في الحرص على ألا ينتقل العمل الأدبي دعابة ، وهو مبدأ يسلم به جميع نقاد الأدب في كل العصور ، ولكن قطع

(١) T.S. Eliot ; The Sacred Wood ; 1928, p. VIII

(٢) The mixture of genres — وهو تعبير خاص به .

(٣) المرجع السابق ص ٦٦ — والفكرة مأخوذة من ريمى دى جورمون :

La Culture des Idées, P. 131.

(٤) المرجع السابق لـ إليوت ص ٥١ — ٥٢ .

(٥) Selected Essays في حديث عن شكسبير .

الصلة بين الأدب والغايات الإنسانية والاجتماعية - هو مما وقع فيه أحيانا بعض دعاة الفن للفن - على أنهم سرعان ما تداركو خطاهم في أكثر الأحيان ، كما رأينا في نقد « جوتيه » و « دى ليل » ، ثم بودلير واضرابهم .

وفي مقدمة كتابه « الغاية المقلمة » لسنة ١٩٢٨ ، يقرر إليوت أنه مهما قيل في استقلال الفن ، ومهما اجتهد أهله في الاكتفاء به غاية في ذاته ، فإنه لا بد أن يمس مسائل الخلق والدين والسياسة ، على الرغم من استحالة تحديد الطريقة التي يمس بها هذه المسائل (١) . وهذا بدء تطوره في المرحلة الثانية من نقده .

وفي هذه المرحلة يقرر إليوت أن شكسبير ودانته كلاهما شاعر عظيم . ولكنه ينسب إلى تفضيل دانته . وحين يتساءل عن السبب في تفضيله ، يجيب بأنه يبدو له أنه يوحى بمسلك تجاه سر الحياة أكثر صحة واستقامة ، وأنه بما لا شك فيه أن المآسى العظيمة - كذلك التي ألفها أنجيل وسوفوكليس وكورنى وراسين .. - كانت مخصصة كلها بأنواع الصراع الخلقى السائد في كل العصور (٢) .

ويتحدث إليوت عن الشعر الدرائى ، فيلاحظ أن مؤلفي المسرحيات لا بد لهم من اتخاذ مسلك خلقى مشترك بينهم وبين جمهورهم ، وأن صغارهم هم الذين يتبعون تيار الخلق السائد دون مراجعة له (٣) .

وقد كتب إليوت مقالا (عام ١٩٢٧) في مجلة فرنسية ، موضوعه القصة الإنجليزية المعاصرة ، يقول فيه : « الوحدة التي تجمع ما بين هذه القصص - أو بالأحرى ما تجمع عليه هذه القصص كلها - هو أنها خالية مما يبدو لي توافره لدى جيمس (بقصد جيمس جويس) إلى درجة عظيمة ، ألا وهو الاهتمام بالخلق . وفي اعتقادي أن هذا الاهتمام بالخلق قد أخذ يتأصل في فكر من يعرفون كيف يفكرون

Sacred Wood, P. X (١)

(٢) في مقاله في بودلير في Selected Essays

(٣) T.S. Eliot : Selected Essays ; 1932, 45, 53, 173 واليوت في هذا يتبع مثال

بودلير الذي حاب الشاعر Hégésippe Moreau أنه كان يتبع الموضوعات الخلقية المأروقة لعصر وينبها ؛

Baudelaire : Oeuvres, éd, la Pléiade, II, p. 561-567 أنظر .

وكيف يشعرون . والنتيجة المحتملة البالغة الأهمية لذلك ، على أن أذكرها ، وهي أن القصة الإنجليزية المعاصرة في تأخر (١) . وعلى الناقد أن يجلو غايات الأدب التي تتجلى فيها عظمته ويتوحد معها . « يجب أن يكمل النقد الأدبي بنقد من وجهة نظر دينية وخلقية متعددة .. وعظمة الأدب لا يمكن أن تتحد بمعايير أدبية فحسب ، على الرغم من أن علينا أن نتذكر أن سواء كانت أدبية أو غير أدبية ، فإنه لا يمكن تحديدها إلا بالمعايير الأدبية (٢) . وفي هذا النص الأخير يبدو جليا تأثير إليوت بنظرية « الوحدة (٣) الكاملة » لبودلير . « حين يعجب إليوت ببودلير ، بقرر أن عظمته تتجاوز ما شاع خطأ من أنها مقصورة على اتباعه نظرية الفن للفن . فهذه النظرية — في عاقبة أمرها — لا تصل بين الأدب والحياة ، إذ يرى أصحابها في الفن عوضا عن كل شيء آخر ، ووسيلة لتصوير العواطف والإحساسات التي تنتمي إلى الحياة — طبيعية — أكثر . نأتيها إلى الفن ، ثم يذكر أن نظرية الفن للفن « كانت دعوة أصابت النقد والأحكام الجمالية ، وقامت عقبة في سبيل تقويم بودلير تقويماً صحيحاً (٤) » .

وفي بعض ما قلنا ما يكفي دليلا على تطور إليوت ، وما ليس وراءه وضوح في الرد على من يتخللون إليوت داعية الفن للفن ، أو داعية استقلال الأدب عن كل غاية .

ولا يمكن تفسير مرحلته النقدية الأولى إلا على أنها مرحلة انتقال ، صدر فيها عن رد فعل ضد الأدب التعليمي ، شأنه شأن مواطنيه لتلك الفترة ، كما لاحظ بحق ولیم فان أوكونور ، على أن إليوت كان في تلك المرحلة يقاوم من أساعوا اتباع مدرسة سانت بوف ، فلم يروا في الأدب سوى مرآة نفسية لمؤلفه ، مغفلين شأن المعايير الجمالية تبعاً لذلك .

وإليوت — بعد ذلك — صاحب فكرة : « المعادل الموضوعي » . وقصده بها ألا يعبر الكاتب عن آرائه تعبيرا مباشرا ، بل يخلق عملا أدبيا فيه مقوماته الفنية الداخلية

(١) انظر T.S. Eliot : Le Roman Anglais Contemporain, ni, Nouvelle

R. Francaise, Mai, 1972 P. 670-671.

(٢) T. S. Eliot ; Essays Ancien and Modern, London, 1636, P. 93.

(٣) في النص الذي أورده له ص ٣١٢ من هذا الكتاب ، وهي ما يسميه بودلير :

L'unité intégrale.

التي تكفل - فنيا - تبرير الأحاسيس والأفكار ، للإقناع . بها ، بحيث لا يحس المرء أن الكاتب يقضى إليه بذات نفسه بإثارة المشاعر المباشرة دون تبرير لها . يقول ت . س . لايوت : « الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية هي العثور على معادل موضوعي ، وبعبارة أخرى : على مجموعة من الأشياء ، أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية ، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة (١) » . وهي فكرة نادى بها في النقد الفرنسي - من قبل - إميل زولا (٢) ، وقلوبير (٣) ، وبلازك (٤) ، ولكن مصدر فكرة لايوت المباشر هو جوليان (٥) بندا في عبارة نقلها « بندا » عن « أثنان دى سانفيل (٦) » . ثم نقلها عنه لايوت بدوره (٧) ، وأعجب بها ، وهذا نصها . « في العمل الأدبي جمال غير ذاتي في طابعه العام ، مستقل تمام الاستقلال مؤلفه نفسه وعن بنية شخصه ، وهو جمال له مبرره الخاص به ، وله قوانينه ، وهو ما يجب أن يعتمد به الناقد » . أما الصيغة الرياضية التي أضفاها لايوت على هذه الفكرة ، بتسميتها بالمعادل (٨) الموضوعي ، فقد سبقه إليها إزرا باوند ، لأن هذا الأخير يعبر عن المعنى نفسه بالمعادلة (٩) ، حين يقول إن الشعر « نوع من الرياضة الملهمة التي تقف منها على معادلات ، لا لأرقام مجردة أو مثلثات أو دوائر وما شابه ذلك ، ولكنها معادلات للانفعالات الإنسانية (١٠) » .

وفي نقد لايوت نظرة أخرى عميقة ، هي صلة الكاتب بالتراث الأدبي الإنساني ، وضرورة إفادة الكاتب منه في أصالة . وهذه قاعدة هامة تمس جوهر الدراسات المقارنة يشرحها لايوت في المقال الثاني من الغاية المقدسة . وعنوان المقال : « الموروث والموهبة

(١) Sacred Wood 1928, P. 100

(٢) في القصة التجريبية .

(٣) مئلا في رسالة له إلى « لويز كوليه » في مار عام ١٨٥٢ .

(٤) في مقدمة طبعة ١٨٤٢ لمجموعة قصصه : الملهاة الإنسانية .

(٥) في كتابة : Belphégor ص ١٤٠

(٦) Othnin d'aussonville

(٧) في الغاية المقدسة ص ١٤٢ .

(٨) An «Objectif Correlative»

(٩) Equatifin

(١٠) Ezra Pound : the Spirit of Romance, P. 5

الفردية » ، ويقصد بالموروث أن يفيد الكاتب من ترك الأدب الماضي . فخير إنتاج الكاتب « هو ما يظهر فيه - في جلاء - أن الأقدمين من نوايع الأسلاف لم يموتوا » . وعلى الكاتب أن يكون على وعى « بأن الآداب الأوروبية - منذ هوميروس ، بما فيها من أدب بلد الكاتب - تؤلف وحدة حية لأجزائها وجود موقوت بمثابة الامتداد للماضى ، ويقاس كل نتاج بنسبته إلى ذلك التراث (١) » . وجوهر هذه الفكرة بأخذه إليوت عن ريمى دى جورمون الذى سبقه بقوله : لا وجود لعين من عيون المؤلفات الأدبية فى الهواء ، ولا وجود فى الأدب - كما لا وجود فى الطبيعة - لحيل تلقاى : والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهال . على أنها - بعد - ضد قوانين الطبيعة ، مستحيلة ، لا يمكن فهمها (٢) .

وإليوت - فى مرحلته الثانية من مراحل تطوره - أقرب إلى النزعة الواقعية ، على حين هو فى مرحلته الأولى منصرف إلى النواحي الجمالية التى هى أوثق صلة بالنزعة المثالية ، وهى موضوع هذا الجزء من الفصل ، وهذا الجانب الجمالى يهتم فيه دعائه بالكشف عن طبيعة العمل الفنى ، ويقصرون مهمهم عليه ، ويذهب غلاته إلى استقلال الأدب ، أو إلى القول بأن الأدب للأدب . وقد كان لهذا أثر فى دعوة المدرسة التأثرية . ومبدؤها : النقد للنقد كما أن الأدب للأدب .

ومن آباء هذه المدرسة فى النقد الكاتبان الإنجليزيان : ولیم هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠) ، ولامب Lamb (١٧٧٥ - ١٨٣٤) ، وما يقوله هازلت ، مثلا : « أقول ما أفكر ، وأفكر ما أشعر . ولا أستطيع أن أمنع نفسى من أن تتأثر بأنواع من التأثير تجاه الأشياء ، وعندى من المهمة ما يكفى للتصريح بها كما هى (٣) » .

ولكن هذه المدرسة راجت فى النقد فى أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر ، وظلت حتى حوالى عام ١٩٤٠ م . ومن كبار نقادها فى فرنسا أناتول فرانس (١٨٤٤ - ١٩٢٤) ، وجسول لومتر Jules Lemaitre (١٨٥٣ - ١٩١٤)

T. S. Eliot Tradition and the individual talent., in : Sacred Wood ; (١)
P. 47-48, 49, 53.

R. de Gourmont : Promenades Littéraires, 5 è Série, P. 131 : انظر (٢)

(٣) انظر :

Hazlitt (W) ; Works. ed P.P. Howe, V, (London 1930). U. 175, in : W K Wimsatt. op. cit. P. 495.

وأنثريه جيد A Gide (١٨٦٩ - ١٩٥١) وآلان (Alain) (١٨٦٨ - ١٩٥١) ،
وفى إنجلترا أوسكار ويلد (١٨٥٤ - ١٩٠٠) وسانتسيرى (١) Saintsbury وهؤلاء
يرون أن يسجل الناقد خواطره على الحالة التى تبلى له نتيجة مباشرة لقراءته ، دون
حاجة إلى شرح ، وهو يرجع فيها إلى ذات نفسه : وهم يتفرون من القواعد الثقيلة
التي تموق النقد . على أنهم يرون كل نقد - مهما زعم لنفسه من موضوعية - ذاتى ،
لأنه انعكاس لذات الناقد ، كما يقول أناتول فرانس : « النقد - كما أفهمه - يشبه
الفلسفة والتاريخ ، فى أنه نوع من القصص تمارسه العقول القطنة المحبة للاطلاع ،
وكل قصة - إذا فهمت جيداً - ترجمة لحياة مؤلفها ، فخير النقاد من يحكى مغامرات
نفسه فى رحلاته بين عيون المؤلفات (٢) » .

ثم إن الشرح والتعليل فى النقد - فيها يرى هؤلاء - يهدد الناقد بفقدان لذة القراءة ،
وخصايص المتعة الجمالية للعصل الفنى ، وهذه المتعة جوهرية لتجاوب القارئ مع العمل
الفنى على أساس صادق أصيل . وهذا ما يقصده « آلان » بقوله : « من يشرح فكرته
يفقد دائماً جزءاً منها ، وهو غالباً خير ما فيها » (٣) .

ويجب أن يتوافر للناقد ، فى رأيهم ، الحس المرهف بالجمال ، فعلى قدر عمق
إحساسه به تكون قوة نقده ، فلا قيمة لإلمامه بالقواعد أو تعريفات الجمال ،
أو الأسس الذهنية العامة ، إذ القيمة كل القيمة لرهف المزاج الفنى .

وإذا كان الفنان نفسه هو الأشد حساسية تجاه الجمال كى ينتجه ويعبر عنه ،
إذن لا ينقد الناس سوى الفنان ولا ينقد الشاعر سوى الشاعر (٤) .

(١) المرجع السابق ص ٤٩٤ .

(٢) انظر :

J. C. Carloni et Jean-C. Filloux : la Critique Littéraire, Paris, 1955, P. 54.

Alain : Propos de Littérature, Paris 1943, P. 77. (٣) انظر :

(٤) هذا ما تبين عنه معركة خالدة بين الفنانين والنقاد ، فى زعم الفنانين أن النقاد سموفون ولا خبرة لهم
بالفن لأنهم لا قدرة لهم على الإنتاج ؛ انظر ص ٢٤ - ٢٦ ، ١٦٣ وهامشها من هذا الكتاب ؛ ورأى الناظرين
له صدى ت . س إليوت الشاعر الإنجليزي المعاصر ، ورد عليه مستر لويس بأن الشعر إنتاج لفكر فيه جانب
وقلق جانب آخر ، وكلاهما خاضع للشرح والتفسير . وفى الناحية الفكرية منه لا يصح جحود الشروح
المسبية . شأن الفن فى ذلك شأن كل إنتاج إنسانى ، وأما اللوق لغة نواحيه أيضاً فى الشرح وليس بمقصود على
الفنانين . وما أشبه الشاعر فى زعمه بأنه لا ينتقد إلا شاعر بالطامى الذى يزعم أنه لا ينتقد إلا لاءآخر ، انظر :

C. S. Lewis ; A preface to paradise Lost (London 1942) P. 9-150, in : W. K. Wimsat, op. cit. 495.

ولهذه المدرسة فضل التنبيه إلى المتعة الفنية ، والنفوذ إلى جمال العمل الأدبي ، والتخفيف من غلواء المنهجين الذى يقتصرون على شرح العمل الفني بأسباب خارجة عنه ، وهم يرون أن جوهر العمل الفني في متعته الذهنية أو العاطفية . والحق أن كل ناقد له حظ من هذا التأثير المباشر الذى تدعو إليه هذه المدرسة ، وله نصيب من الإحساس الفني الدقيق ، حتى أكثر النقاد اتباعاً للقواعد والمناهج ، إذا كانوا على تجارب فنية يعتد بها .

ولو رجعنا إلى أصحاب هذه المدرسة في تطبيقهم لتقدمهم ، لوجدناهم أول الناس خروجاً على مبادئهم في حرفيتها ، وذلك أنهم ، هم أنفسهم ، ذوو ميول واتجاهات تخضع لمعايير ، وتشف عن قواعد ومناهج معينة يضيّق المقام هنا عن شرحها . ثم إن في قولهم برهف الإحساس الفني ما يدل على جانب موضوعي في النقد ، ذلك أن الإحساس الفني يستلزم من الناقد الرجوع إلى تجارب فنية كثيرة تكون هادياً له في إحساسه وحكمه . على أن الخواطر الناتجة عن التأثير المباشر للقراءة والمتعة لا يمكن الاكتفاء بتسجيلها منزلة ، بل لابد من اتساقها وانتظامها في منهج تصير به ذات واحدة ، وهو ما لابد أن يشف عن اتجاهات عامة تخضع لمعايير موضوعية .

هذا إلى أن « أفكار وبلد » يقر بأن النقد هو الذى يخلق الجو الفكرى للعصر ، ويشحد الذهن لدى الفنانين لا عن طريق الشروخ ، ولكن عن طريق نمو غريزة النقد الصادقة (١) . وعلى هذا تكون للنقد فائدته التعليمية .

فإذا كان الفن لا يحاكي الطبيعة عند دعاة الفن للفن ، فهو يساير النقد ، ويحاكيه . فليس الفن — إذن — مطلقاً من كل القيود ، كما أن النقد لا يكون خالصاً لذات النقد ، على الرغم من مظاهر هذه الدعوات التى تنجّت عن الفلسفة المثالية .

وقبل أن نعلق على نتائج هذه الفلسفة المثالية وما انبنى عليها من نقد بشئ من التفصيل ، نتحدث في إيجاز عن الفريق الثانى من فلاسفة الفن ، وهم الفلاسفة الذين يعنون بوظيفة الأدب الاجتماعية والإنسانية .

٢ - الفلسفات الواقعية

وهي التي تقابل الفلسفات المثالية . وفي العصور الحديثة اتجهت الفلسفات نحو الواقع ، واتخذت لذلك صورا وأشكالا مختلفة . فكانت الفلسفة الاجتماعية أو الاشتراكية تعنى بإصلاح المجتمع لإسعاد الفرد ، ثم الفلسفة الوضعية أو التجريبية ، ثم الفلسفة المادية التي تجعل من الفرد صدى ونتيجة لعوامل مادية ، وأخيراً فلسفة الوجوديين .

١ - ولفلسفة سان سيمون (١٧٦٠ - ١٨٢٥) وأتباعه في المجتمع وتنظيمه صلة وثيقة بتوجيه الفن وجهة اجتماعية . تلور فلسفة هؤلاء حول مصير الإنسان في علاقته بأخيه الإنسان ثم بالعالم . وهم من أوائل دعاة الاشتراكية بمعناها الحديث في العالم . وهم يرمون في تنظيم المجتمع إلى القضاء على الأثرة في الفرد ، بتربية الشعب ، وتعويد الأفراد في هذه التربية على التضحية ، تضحية المعتقد المؤمن . وينزل كل فرد في هذا المجتمع على حسب ما تسفر عنه مواهبه . وعلى الحكومة عبء هذه التربية بتوجيه النشاط الاجتماعي بحيث تحل المشاركة محل التنافس ، وبحيث يقضى تعاون الأفراد تعاوناً إنسانياً على استغلال الإنسان للإنسان . ولا يكون في هذا المجتمع مجال لأن يكتفى الفرد بما يملك من المشاركة في العمل والنشاط الاجتماعي على حسب مواهبه التي تنزله منزلته في مجتمعه . هؤلاء لا يلبغون الملكية ويعتمدون على العقيدة في تنظيم المجتمع وفي التمسك بالتمسك على التضحية .

ومن هؤلاء الفلاسفة جوزيف برونون Joseph Proudhon (١٨٠٩ - ١٨٦٥) وعنده أن العدالة ليست خلقاً مثالية يصنعها الإنسان لنفسه ، ولكنها وليدة المجتمع ، ومظهرها في الطبيعة هو التعادل بين الأجزاء ، ومظهرها في المجتمع هو التبادل المبني على المساواة بين الناس ، وهي في الفرد مبدأ الفكرة وصورتها ، وهي الغاية من الوجود ومن المعرفة . وفي كتابه : « مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale (١٨٦٥) » يرى أن الفن يجب أن يخضع هذه المبادئ .

وهؤلاء جميعاً يأملون في إقامة المجتمع على مبادئ عملية ، ولكنهم يخالفون فيها الماديين مخالفة تامة ، ولم الفصل في أنهم خطوا بالفلسفة نحو الواقع (١) .

٢- واتجه الفن نحو الواقع كذلك بتأثير الفلسفة الوضعية Positivisme أو التجريبية Expérimentale ، على يد أوجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧) ، وجون ستيوارت ميل John Stuart Mill (١٨٠٦ - ١٨٧٣) ، وتين Taine (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ، وموجز قضاياها : أن المعرفة المشرفة هي معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ - في الفلسفة وفي العلوم - إلا بعكوفه الدائم على التجربة وبتخليه عن كل أفكاره الذاتية السابقة ، وأن الأشياء في ذاتها لا يمكن إدراكها ، لأن الفكر لا يستطيع إدراك شيء منها سوى الملائقان ، ثم القوانين التي تخضع لها العلاقات (٢) .

ووضح تأثير هذه الفلسفة في الأدب والفن . فضرِب مثلاً لهذا باتجاه الرسام الفرنسي جوستاف كورييه (١٨١٩ - ١٨٧٧) نحو الواقع في دعوته إلى محاكاة الطبيعة في الرسم وبتخاذ موضوعات المناظر من واقع حياة الشعب ، ثم تهويته من شأن الشعر في المسرحيات : « لأن التحدث بالشعر طريقة تخالف المألوف من حديث الناس ، فهو نزع أرسقراطية (٣) » ويتجلى هذا الاتجاه الواقعي في قول صديقه « كاستانياري » Castagnary فيما يخص الرسم : « على رسام عصرنا أن يحيا حياته ، فيها لها من عادات وأفكار خاصة بها ، وعليه أن يسجل مشاعره التي يحصل عليها نتيجة لنظرة في أمور مجتمعتنا ، فيردها ثانية إلينا في صور نعرف فيها ذات أنفسنا وما يحيط بنا ،

(١) لا مجال هنا للغرور في تفصيلات قد تبعده بنا عن موضوعنا ، أنظر :

E. Bréhier, op. cit. II. Chap. XIV.

W. K. Wimsatt, flu. cit. p. 455

(٢) المرجع السابق ص ٤٥٥ - ٤٥٦ ، وإميل بوريه المرجع السابق الفصل الخامس عشر ، ثم

A. Lalande : Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie.,
article : Positivisme.

(٣) أنظر :

E. Gros Kost : Courbet, Souvenirs Intimes, Paris 1880. P. 31 W. K. Wimsatt, op. cit. p. 457.

والأ يغيب عن نظره حقيقة أننا نحن مؤلفو الفن وأنتا موضوعه : فالنن تعبير عن ذات أنفسنا من أجل أنفسنا » (١) .

وكان من نتائج هذه الفلسفة في الأدب أن قام إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) بدعوته - في مذهبه الطبيعي naturalisme - إلى التجربة الأدبية في القصة والمسرح ، وأن الكاتب يجب أن يسلك في دراسته الفنية للمجتمع مسلك العالم في معمله ، والطبيب في تجاربه ، على أن تتفق تجاربه - في قصته أو مسرحيته - مع النتائج والنظريات التي انتهى إليها العلماء . وقد شرح مبادئ مذهبه الطبيعي في الأدب في كتابه : « القصة التجريبية (٢) » . ويقصد في مذهبه إلى تطبيق النظريات العلمية على الحقائق الاجتماعية والإنسانية ، ويرى في واقعته العلمية إلى أن تكون للفن رسالة : هي قيادة الإنسانية . وقد سبقه بلزاك (١٧٩٩ - ١٨٥٠ م) إلى تأليف قصص اجتماعية محضة ، لم يتكلف فيها التطبيق للنظريات العلمية في أدبه كما فعل زولا ، فكان أكثر عمقا وأخصب أثرا . وقد وصف - في واقعته - المجتمع الفرنسي في عصره ، وولع - كما ولع زولا - بتصوير الشر ، كما هو في الواقع ، وغرضهما كليهما هو الوقوف على هذا الشر للثورة عليه ، وما يترتب على ذلك من تغير نظام المجتمع من وراء هذا التصوير (٣) .

وقد تأثر النقد الأدبي كذلك بهذا الاتجاه الفلسفي التجريبي في فلسفة تين Taine الذي شرح - في قانونه المشهور - أسباب الاختلاف في النتائج الفني لمختلف الأجناس البشرية ، فأرجعها إلى ثلاثة أسباب : الجنس والبيئة ، وتأثير الماضي في الحاضر ، وكان لهذا القانون في حينه تأثير عظيم في النقد الأدبي في مختلف آداب أوروبا (٤) :

(١) أنظر المرجع السابق ص ٤٥٧ ، ثم :

Jules Antoine Castagnary : Salons (1857-1870). Paris, 1892, p. 187

(٢) عنوانها : Le Roman Expérimental نشرت لأول مرة في باريس عام ١٨٨٠ ؛ وفيها يلخص آراؤه في ملهه ، وقد كان يدافع عن هذه الآراء منذ عام ١٨٧٩ ، وقد تأثر زولا تأثرا كبيرا بدعوتيه بكتاب الطبيب كاود برنار : « مدخل لدراسة الطب التجريبي » :

Introduction à l'Etude de la Médecine Expérimentale,

وقد نشر في عام ١٨٦٥ .

(٣) مستحدث من قصص بلزاك وأثره في الفصل الثالث من هذا الباب .

(٤) قد شرحنا هذا القانون ونقدناه في كتابنا : الأدب المقارن ص ٢٧ - ٣٣ وأنظر كذلك :

W. K. Wimsatt, jp. cit. p. 456

وبعد ذلك اتجهت الواقعية في الأدب وجهتين أخريين تحت تأثير فلسفتين حديثين ، كلاهما يلزم الكاتب بالاشتراك في مشكلات المجتمع الحاضر ، وكلاهما يهتم بالضمون وأثره الاجتماعي في الأدب ، وكلاهما يجعل المتعة الفنية في الأدب وسيلة لغايات إنسانية في تحرير الإنسان ، وإن كان من بين هاتين الفلسفتين اختلاف جوهرى كبير في الأسس التي قاما عليها ، ألا وهما : الفلسفة الواقعية الاشتراكية التي رأينا بظهورها في فلسفة سان سيمون وبرودون ، ولكنها صارت اشتراكية مادية ، ثم الفلسفة الوجودية .

ولا يتسع المجال هنا لسوى عرض المبادئ العامة التي تهتمنا فيها نحن بصدد .

٣ - فالفلسفة الواقعية المادية لها مذهبها الفكرى الذى يقوم على المسائل الجوهرية الآتية :

(١) الحياة الاجتماعية لها بنية دنيا infrastructure وهى التناج المادى ، وبنية عليا suprastructure - وهى النظم السياسية والثقافية . وهذه البنية العليا - بما تشتمل عليه من نظم ثقافية ومذاهب فكرية - هى وليدة الحياة المادية ، أى وليدة البنية الدنيا في المجتمع ، إذ أن هذه البنية هى التى تحدد علاقة الإنسان بالطبيعة ، وتخلق المقومات الأساسية للمجتمع . وكل تغيير في قوى الإنتاج المادية يحدث تغييراً في العلاقات الاجتماعية والاقتصادية : « البنية الاقتصادية للمجتمع هى الأساس الحقيقى الذى يشاد عليه البناء الفقهى والسياسى ، والذى تتناسب معه كل الصور المحددة للوعى الاجتماعى . . وطريقة التناج في الحياة المادية هى التى تشكل مجموع أنواع النمو في الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية » . و « ليس وعى الناس هو الذى يحدد وجودهم ، بل على العكس من ذلك ، وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم » (١) .

(ب) وتضارب المصالح الاقتصادية والاجتماعية يثير صراع الطبقات ، ومن شأن هذا الصراع أن يتقدم بتاريخ المجتمع وبالأفكار في تباين العصور . فكل مجتمع

(١) انظر : K. Marx : Contribution à la Critique de l'Economie Politique, 1859, Préface.

ثم : K. Marx, F. Engels : Sur la Littérature et l'Art, p. 142-149.

يحتاج هو بنفسه العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي تهيئ لظهور طبقة من الطبقات وسيطرتها ، ما بين إقطاعية وبرجوازية وعمالية . ولكل طبقة من الطبقات مذهبها الفكري (أيديولوجية) ، وهو مجموع الأفكار المتعلقة بالمسائل السياسية والحلقية والفنية والثقافية حلة . والمذهب الفكري هو الذي تستمد منه كل طبقة مبادئها وتكتسب وحدتها ، وهو المضمون الفكري والفني للبنية العليا في المجتمع .

(ج) والعمل الأدنى ينتمي إلى البنية العليا في المجتمع ، لأنه جزء من المذهب الفكري لكل طبقة من طبقات المجتمع . قد سبق أن قلنا إن هذه البنية العليا - ينظمها ومبادئها المختلفة - من نتائج البنية الدنيا . ولهذا يرى هؤلاء أن الحاسة الفنية ليست من بقايا ذكريات الروح في عالمها الأول قبل أن تهبط إلى هذا العالم ، كما يرى أفلاطون (١) وليست هذه الحاسة الفنية كذلك وليدة التقدم الفكري على مر العصور من نظرية إلى ما يضادها ، ثم إلى نظرية جديدة تركيبة تنتج عن صراعها كما يرى ذلك هيغل (٢) ، وإنما يرى هؤلاء أن أصل القانون هو في مران الحواس ونموها وترتيبها على مر العصور ، منذ ما قبل التاريخ حتى اليوم ، حتى أصبحت قوى اجتماعية . وكل حاسة من الحواس الإنسانية لم تكتسب فصلا عن حواس الحيوان من ناحية حيوية محضة ، ولا من ناحية فردية ولكنها ارتقت وأصبحت إنسانية ، نتيجة للعوامل المادية الاجتماعية : « أصبحت العين إنسانية حين أصبح موضوعها موضوعاً اجتماعياً مصبوره ومصيره الإنسان .. ومن أجل هذا تختلف حواس الإنسان المدني عن حواس الإنسان الذي لا يعيش في مجتمع .. فتكوين الحواس الخمس نتاج تاريخ العالم كله حتى اليوم (٣) .

وعلى الرغم من أن العامل الاقتصادي المادي هو العامل الجوهرى - إذ هو أساس تأثير البنية الدنيا في المجتمع ونظمه - فليس هو مع ذلك العامل الوحيد عند أوائل الفلاسفة الماديين . إذ يسلم هؤلاء أن البنية العليا ليست مجرد انعكاس للبنية الدنيا في المجتمع ، وليس دورها سلبياً ، بل لها - بعد أن تتكون نتيجة للبنية الدنيا - نصير قوة من القوى الاجتماعية ، لها - بدورها - تأثيرها - في الحياة الاجتماعية ، إما لتدعيم نظام أو لزعزلة القيم فيه ؟

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٢١ ، ٢٢ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٢٩٧ .

(٣) أنظر : K. Marx, F. Engels. op. cit. p. 170, 171

ومن هنا كانت أهمية الأفكار في صراع الطبقات في المجتمع : « واضح أن سلاح النقد لا يمكن أن يعوض عن النقد بالأسلحة ، فالقوة المادية يجب أن تصرعها القوة المادية ، ولكن النظرية أيضاً تصبح قوة مادية حين تنفذ في الجماهير (١) » .

وعن هذه الفلسفة ينتج النقد الأدبي لمؤلاء الواقعيين إلى اتجاهين : اتجاه الشرح والتفسير لتراث الإنسانية الأدبي في الماضي ، واتجاه التقويم والتوجيه للأدب في الحاضر :

١ - والاتجاه الأول يقصد فيه إلى تفسير الأدب بوصفه جزءاً من البنية العليا للمذهب الفكري *suprastructure idéologique* ، ولهذا يجب أن يدرس في علاقاته (الديالكتية) بالبنية الدنيا للمذهب الفكري كذلك : *infrastructure idéologique* .

فالأدب - بوصفه جزءاً من المذهب الفكري - تعبير عن رؤية الكاتب لمسا حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق ، وهذه الحقيقة ليست في طبيعتها فردية ، بل اجتماعية ، فطريقة التفكير لطبقة من الناس تفرض نفسها على أفراد تلك الطبقة من الكتاب ، فيشعرون بها ويعبرون عنها في أعمالهم الأدبية . ولكل عصر من العصور موضوعاته العامة المتصلة أوثق اتصال بالبنية الاجتماعية . ففي عصور التحلل تكثر موضوعات الحرب من الواقع أو الزهد فيه ، على حين تنحصر الطبقات الحاكمة على الموضوعات التي من شأنها تبرير الواقع في الحاضر ، وموضوعات النهضة والكفاح تعبر عن آماني الطبقات الصاعدة .

وتفسير العمل الأدبي - على هذا النحو يعنى فيه بالمضمون ، ولا قيمة تذكر فيه لحياة الكاتب ، والقصد الأول منه وضع العمل الأدبي مكانه في البيئة الاجتماعية ، مع بيان العوامل الاقتصادية المتحركة فيه .

على أن ماركس يقرر أن العلاقة بين النتاج المادى والتقدم الفنى ليست آلية ، فقد يتأخر وعى الإنسان لحاضره ، نتيجة للأفكار والتقاليد الموروثة التي تسيطر بعض الوقت حين لم يعد لها مبرر في واقع المجتمع ، وفي هذا يظهر تأثير الأموات

في الاحياء : « تصيد جميع الأجيال السالفة ذات عبء ثقيل على آذان الأحياء (١) » ومن جهة أخرى يقرر ماركس أنه ليس هناك تلازم بين النهضة الفنية ومستوى الحياة الاجتماعى فى العصر : « أما فيما يخص الفن فن المعلوم أن عصوراً معينة ليس لازدهار الفن فيها علاقة ما بالفن العام للمجتمع ، وبالتالي لا علاقة لهذا الأزدهار بالأساس المادى ، وبأساس البنية فى النظام الاجتماعى ، مثلاً الإغريق فى مقارنتهم بالأهم الحديثة ، ثم شكسبير (٢) » . وعلى الرغم من هذا التوكيد من جانب ماركس ، يغالى أكثر من يتبعون منهجه فى النقد من الماركسيين وغيرهم فى توكيد التلازم الدائم بين الفن والبنية الدنيا فى المجتمع ، ويفسرون أدب شكسبير نفسه بعوامل مادية واقتصادية (٣) .

٢- والاتجاه الثانى فى تقويم الأدب وتوجيهه يقوم فى جوهره على أساس موضوعى لا نفسى . فكل عمل أدبى يعد صحيحاً مشروعاً إذا صور جانباً واقعياً من الفترة التاريخية التى عاش فيها الكاتب ، وتزداد أهمية العمل الأدبى بقدر رسوخ أصوله فى وعى العصر الذى كتب فيه ، وعلى قدر تصوير الكاتب لهذا الوعى تصويراً فنياً غنياً فى واقعته .

فالعامل والتأج محددان علاقة الإنسان بالطبيعة وبالناس . ولكن المجتمع قد يجعل من العمل والتأج أداة لاستغلال الإنسان للإنسان واستلابه . وفى هذه الحالة يشعر الفرد - فى وسط فته أو طبقة - بأنه مظلوم . ومن ثم ينشأ مبدأ الشعور باغتراب المرء عن نفسه l'aliénation وهسو « الاستلاب » ، أى فقد الإنسان لمقوماته الإنسانية ، والفرد قد تفرض عليه الأحوال المادية - فى البنية الدنيا للمجتمع - أن يخضع لها خضوعاً لا ينال به فى شىء من هذا الظلم . ولكن الكاتب هو الذى يستطيع فى عمله الأدبى ، يمجده ما فى العالم الخارجى من ظلم ، فيعبر عنه فى فنه ، فى حين لا يستطيع القضاء عليه فى الخارج ، وفى هذا التعبير يكون الفن تحريراً فى دعوة

(١) المرجع السابق ص ١٨٨ .

(٢) نفس المرجع ١٨٣ .

(٣) لا يعنىنا التلويل بذكر هذا النقد هنا ، وإنما أردنا أن نسل استثناء ماركس وخروج النقاد الاشتراكيين المحدثين عليه من يتابعونه فى جوهر مبادئه .

أنظر : W. K. Wimsatt, *op. cit.* p. 468-469 .

ثم :

الكاتب . وهذا التحرير ذو صبغة عملية ، لأن الفرد لا يدعو إليه بوصفه فرداً ، ولكن باسم الفئة أو الطبقة التي ينتمى إليها ، أى باسم المبادئ الإنسانية في موقف جماعة في عصر من العصور . ومن ثم يكتسب التعبير الفني طابعاً موضوعياً ، على ما له من صبغة ذاتية في مصدره من كاتب يتوافر له الوعي بالمعانى الإنسانية التي يمثلها . وفي هذا يكون الفنان هو الإنسان الفني حقاً في إنسانيته « الذي يتمثل له تحقيق معناه الإنساني ضرورة من الضرورات ، أو حاجة من الحاجات (١) » . وغالباً ما كانت العبقريات الأدبية هي تلك التي تعبر عن عالم انتقالي ، عن العصور الفاصلة في التاريخ ، وعن القيم الجديدة المنتظرة في طريقها إلى الوجود (٢) .

وعلى هذا النهج يرتبط الأدب - والفن جملة - بالعمل ، ويكون النتاج الأدبي عملاً من الأعمال ، ويظل في خدمة الثورات التي تجدد القيم في المجتمع . ومن هنا كان إعجاب هؤلاء الفلاسفة بالعبقريات الأدبية التي كانت - قبل عهدهم - وفيه لمطالب عصورها الإنسانية وطبقاتها الصاعدة في اللحظات التاريخية الفاصلة ، مثل إعجابهم بالكاتب والفيلسوف الفرنسي : ديدرو ، ومثل إعجابهم بجماعة العاصفة والانطلاق Sturm und Drang الألمانية على الرغم من إقبالهم هؤلاء في نوع اتجاههم المثالي ، ثم هم يخلصون بالإعجاب الشاعر الألماني « جوته » من بين هؤلاء (٣) .

ومن الناحية الفنية - ينكر هؤلاء الفلاسفة - كل الإنكار - هروب الفنان من الواقع في صور وأفكار مجدية يخلو بها العمل الفني من المضمون الاجتماعي . وفي فلسفتهم ينهار مبدأ « الفن للفن » وما ينشئ عليه من قواعد جمالية أو فلسفية . وينحصر واجب الكاتب في تصوير عالمه كما هو ، في واقعية تصف هذا العالم - بظواهره الاجتماعية وأشخاصه وطبقاته - مغموراً فيما هو فيه من ظلم أو أباطيل ، حتى يكون العمل الأدبي مرآة للحقيقة تثير في القارئ ضرورة تغيير العالم المثوف إلى عالم سليم كريم ، على أن يكون مصدر هذه الإثارة العمل الأدبي نفسه ، دون

K. Marx, F. Engels. op. cit. p. 173, 50-53.

(١) أنظر :

(٢) أنظر :

J. C. Caroni et Jean-C. Filloux : La Critique Littéraire. p. 96-97

(٣) أنظر لجماعة العاصفة والانطلاق وكتابي : الرومانتيكية ص ٢٧ - ٢٩ ثم :

Auguste Cornu : Essai de Critique Marxist, Paris, 1951, p. 94-97 K.

وكذا : Marx, F. Engels, fip. cit. p. 237, 242

تدخل من المؤلف ، إذ أن وسيلة المؤلف إليها هو غرضه في أعماق الحياة نفسها عن خبرة وسعة اطلاع ، وعلى أن تكون قوة التصوير مظهرها العمل الفني نفسه في تصويره الصادق للواقع في حيدة تامة ، إذ أن الطابع الواقعي - إذ تحلله شرح أو تفسير من الكاتب - فإنه يبدو في صورة ذاتية ، وحينئذ لا يكون العمل الأدبي مرآة للواقع - كما تريد هذه الواقعية الاشتراكية - ولكنه يكون ، إذن ، تلة للتعبير عن الآراء الخاصة (١) . وهذا التصوير المحكم للواقع في حيدة تامة هو أساس إعجابهم بالقصصى الفرنسى بلزك (٢) .

وفي حدود هذه الواقعية المحايدة - أو الموضوعية الاشتراكية - يجب أن يتوافر للكاتب من الحرية ما به يعد أعماله الفنية غايات في ذاتها ، لأنها تخدم مثاله الذى يحيا له ، فلا يعدها مجرد وسائل للحياة . فيجب ألا تقتضى الموضوعية فرض شيء على الكاتب أو الفنان ، وذلك كى يستطيع أن يكون صادقاً مخلصاً أصيلاً في فنه : « طبيعى أن على الكاتب أن يكسب من المال ما به يستطع أن يحيا ويكتب ، ولكن لا يصح - في حالة ما من الحالات - أن يحيا ويكتب ليكسب المال » .

« حينما غنى (الشاعر الفرنسى) بيرانجيه Béranger قائلا :

أنا لا أحيا إلا كى أنظم أغاني

فإذا انتزعت منى مكافئ ، يا سيدى ،

فأنى سأنظم أغاني كى أحيا ،

« عبر بهذا الوعيد - في اعتراف ساخر - عن سقوط الشاعر إذا أصبح شعره بالنسبة له وسيلة . والكاتب لا يعد أبداً أعماله وسيلة ، إنها غايات في ذاتها ، وما أقل

(١) أنظر المرجع السابق ص ٣١٤ ، ٣٢٣ ، ١٩٨ ، ١٩٩ - وقد سبقهم اميل زولا إلى الدعوة إلى أن على الكاتب أن يقرر الحقيقة بتصويرها كاملة دون تدخل منه وأن يترك للقارىء استنتاج مزاها ثم أوجب زولا على الكاتب كذلك أن يعرف علوم عصره حتى تسير تجربته في طريق تتأكد به نتائج ما وصل إليه العلم ، أنظر : E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 31-33, 39-45.

(٢) أنظر : K. Marx, F. Engels, op. cit. p. 315-319.

اعتداده بها وسيلة بالنسبة له أو لغيره ، حتى إنه ليضحى بوجوده من أجل وجودها ،
إذا اقتضى الأمر (١) .

هذا موجز لآراء الواقعيين الاشتراكيين في فلسفتهم في الفن ، وقد سبقهم إلى
كثير منها زولا في دعوته ، وإن كان تطبيقه لها مخالفاً بعض المخالفة لدعوتهم . وقد
كانت هذه الفلسفة أوضح ما تكون في آراء من قاموا بالدعوة لها أول الأمر ، وسرعان
ما شابها الشواوب في التطبيق حين صارت عقيدة تقريرية ففقدت مرونتها ، وأصبحت
أقرب إلى الجمود . ثم إن المادية التاريخية أو الديالكتية - التي عزت كل تأثير في
الأدب والفن للعوامل الاقتصادية - قد عمم تطبيقها العقيدون من هؤلاء ، فأهملوا من
شأن شخصية الكاتب ، وأغفلوا شأن عوامل أخرى كثيرة ، بالرغم من ماركس
نفسه لم يغفل الإشارة إلى هذه العوامل .

على أن جوهر هذه المبادئ لا ضرورة فيه للمادية المحضة التي يجعلونها أساس
فلسفتهم في المجتمع والفن ، فيمكن أن يفاد من هذه المبادئ نفسها ، ولكن باسم
القيم الاجتماعية أو الاشتراكية أو الإنسانية . وقد سبق أن أشرنا إلى أن الفلسفة الوضعية
مهلت لقيام هذه الآراء . ثم إن هذه الفلسفة بعد ذلك - من ناحية التفسير والشرح
للأعمال الأدبية - تكاد تدخل تحت العاملين المؤثرين في النتائج العقل والفني عند
الفيلسوف : تين ، وهما عامل البيئة ، وعامل التراث الثقافي أو تأثير الماضي في الحاضر
وذلك إذا فسرنا البيئة بطريقة الحياة المادية (٢) .

هذا من الناحية النظرية . أما الناحية التطبيقية ، وناحية التوجيه في رسالة الأدب
العملية Praxis ، فلأنهم كانوا أعمق وأجدى في نقد فلاسفتهم الأول - على نحو
ما بينا - وهؤلاء لم يغفلوا العوامل الأخرى في تطبيقهم وتوجيههم لمبادئهم ، كما
يفهم مما أوردناه . فلماذا ، إذن ، يدعوها « مادية عملية (٣) » ، وأولى أن تدعى

(١) المرجع السابق ص ١٩٤ - ١٩٥ .

(٢) أنظر : J. P. Sartre ; Situations III ; p. 160

(٣) Thèses sur : matérialisme pratique Feurbach كما يدعوها ماركس في :

انظر : المرجع السابق ص ١٨٤ .

اشتراكية واقعية ، في شرحها لوجهة نظر عملية أو المنهج فكرى (١) .

على أنه قد أصبح من مبادئ النقد العالمى - نتيجة لتلك الفلسفة - الاعتداد بالفكرة ، بوصفها صورة من صور النشاط العالمى ، فى الفن والفلسفة على السواء ، فاكتمست الفكرة بذلك صبغة عملية ، وعنى فيها بالمضمون الاجتماعى ، ثم كان الاعتداد بالفكرة كذلك بوصفها « سلوكاً موضوعياً تجاه حالة أو موقف ، أى أن الموقف يشرحها ، وإنما تتجه رأساً إلى هذا الموقف لتغير منه » . وهذا لا يقف دور الأدب - شأنه فى ذلك شأن الفلسفة - عند حدود الشرح والتفسير ، وإنما يقصد فيه إلى تبديل نظام العالم إلى ما هو خير (٢) .

٤ - وفلسفة النقد الأكثر رواجاً فى الغرب تنتهى فى جوهرها إلى ما انتهى إليه الواقعيون الاشتراكيون الذين أتينا الآن على موجز لشرح نظرياتهم ، ولكنها مختلفة عنها فى أساسها الفلسفى كل الاختلاف . ويمثلها أكل تمثيل فلسفة الوجوديين على اختلاف مذاهبهم فيما بينهم . ونوجز القول هنا فى أسسها العامة كل الإيجاز .

يرى الوجوديون أن الواقعيين الاشتراكيين ناقضوا أنفسهم إذ قرروا أن الفكر انعكاس للمادة ، وذلك فى قولهم إن البنية العليا فى المجتمع وليدة البنية الدنيا فيه (٣) .

(١) قبل أن يستتب الأمر للنقد الماركسى فى روسيا ، نشر الكونت تولستوى كتابه : « الفن » عام ١٨٩٨ ، وبعد ذلك بحسب ستين كتب نقده لشكسبير ؛ وفى نقده كله توجه نحو واقعية اشتراكية ، ولكنه أقام دعائهما على روح الدين المسيحى وحل أخوة للإنسان . وقد أنكر الجمال فى الفن الذى لا يساعد على الخير . ولا قيمة عنده للمتعة وحدها ، وشجن أدب الاسفاف وأدب الرمزية ، لأن ذلك الأدب أدب متعة وغشوش ؛ والنموش ، فى ذاته غير خلق ، وما اللاخلاقية إلا نوع من النموش ، وقد نقده لشكسبير فى حله الإطاعى ، وفى كلفه فى فنه ، واحترامه الملوك والاطلاعين ، وإهماله الطبقات الكادحة فى أدبه . واعتقد نقده أولاً وقبل كل شيء بالمضمون الشعبى ، وبقوة الفن العملية فى الترويج الاجتماعى . وكان فى ذلك مثلاً للثورة وللضمير العالمى . أنظر :

Comte Léon Tolstoy ; Qu'Est-Ce Que l'Art, Paris, 1903, p. 197 ; 231 chap IV, VIII et passim

W. K. Wimsat, op. cit. 426-468. ثم :

Moris Meilakh ; Lénine et Les Problèmes de la Littérature Russe ; Paris, 1956 ; p. 330. ثم :

J. P. Sartre : Situations III, P. 183. (٢) أنظر :

(٢) أنظر ص ٣١٤ - ٣١٦ من هذا الكتاب .

ووجه التناقض أنهم بذلك قرروا أن الذات انعكاس للنشاط المادى والاقتصادى ، فهى « موضوعية » مطلقة ، فكأنهم ألغوا الذات انعكاساً ، فصفتها سلبية ، وهى شئ من الأشياء ، فى عالم هى فيه الموضوعية - أن تلغى نفسها ، لتتصير موضوعية ، فى الحالة الأولى كانت الذات انعكاساً ، فصفتها سلبية ، وهى شئ من الأشياء ، فى عالم هى فيه محكومة بعوامل مادية . فكيف بعد ذلك يطلبون من نفس الذات أن تصدر حكماً على قيم مطلقة نتيجة لأحكام عقلية ، على حين يستلزم صدور هذا الحكم عن الذات استقلالها فى نشاطها عن المادة ١٩ .

والقدر المسلم به هو أن للحاجات المادية والاقتصادية تأثيراً فى الفكر ، ولكنهم تطرفوا فى الزعم بأن الفكر مجرد انعكاس ، مقابل تطرف هيجل فى مثاليته فى استقلال الفكر (١) .

والحرية الفكرية تستلزم استقلالاً عن المادة ، على الرغم من تأثرها بها ، ومدار الأمر - عند الوجوديين - على الوعى الفردى ومراجعته الذاتية لمبادئه مراجعة يترتب عليها منسح الأشياء فيما خاصة . ونفس مبدأ القيمة يستلزم الاستقلال عن المادة . فالماديون يهون المادة الحرية على حين الحرية فى الفرد . ويرى الوجوديون أن فلسفة الأدب تستلزم من المرء أن يحرص على قيم يحققها فى المستقبل ، ويتجاوزها دائماً متى تحققت . وهو لا يعنى هذه القيم إلا إذا كان منغمراً وسط مجتمع هو فيه بين طبقته أو فئته مضطهد ، ولكنه فى الوقت نفسه قادر على مجاوزة موقفه لتغييره ، بمجهود فى أمته أو طبقته أو فئته ، ولا يكون ذلك إلا عن وعى بحريته ، على أنه لا يكون نائراً حتى الثورة إلا فى جهوده الإنسانية المشتركة مع نظرائه من أمته أو طبقته ، وإلا كان متمرداً . وليس الغرض من الوعى بالحرية مجرد استقلال الفكر دون قصد إلى تغيير الموقف ، وإلا كانت حرية سلبية ذاتية ، على نحو ما يراه الزينونيون من المرء ينعم بالحرية فى القيد ، ويقصدون الحرية الذاتية الباطنة (٢) .

إذن فالوجوديون يقصدون إلى استقلال الفكر وصدوره عن حرية إيجابية يقصد فيها إلى تغيير الموقف عن طريق الوعى بالقيم . ومدار هذا الوعى حرية

الفرد ، وهي حرية يقف فيها بنفسه على المواقف التي تتوافر فيها القيم ، فلا يكون خدعة لغيره باسم المبادئ التي تنادى بها طبقته أو فئته . فالوعى الفردي ، واشتراك الفرد . فيه مع الآخرين ، هما الأمران اللذان يكتب بهما للموقف الإنسانى كل ما به من قيمة (١) .

وفى ظل هذه المعانى الإنسانية يكون الفرد - بإدراكه هو لها - وحدة الإصلاح ، لأنه هو وحده المتمتع بالوجود الحقيقى بين الكائنات (٢) . وكل إدراك من إدراكاتنا مصحوب بالشعور بأن الإنسان فى حقيقته ذو طبيعة كاشفة ، أى بها وحدها يتحقق الوجود ، أو بعبارة أخرى : الإنسان هو الوسيلة التى بها تبدى الأشياء . . . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم ، فلننا نعرف كذلك أننا لسنا له بخالقين (٣) .

والنتائج الأدبية عمل حر كريم يتوجه به الكاتب إلى القارئ الحر الكريم ، ليشترك القارئ فى خلق ما يريد المؤلف ، خلقاً صادراً عن الحرية فى معناها الإنسانى . والوجوديون - على النقيض من الفلسفة المثالية - يقررون سلطان الحقيقة المادية الساحق (٤) على الفكر ، وهم فى هذا يتفقون إلى حد كبير مع الماركسيين (٥) ، ولكنهم يختلفون عنهم - فى الأساس الفلسفى لذلك المبدأ - اختلافاً جوهرياً .

(١) نفس المرجع ص ١٩٧ .

(٢) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان ، ويرى بعضهم أنه لا وجود للأشياء إلا بعملية الإدراك ، أى بالعملية العقلية التى يربط المدرك فيها بين معرفته وظاهرات هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان . أما الأشياء فوجودها متوقف على وعى الإنسان بعلاقاته المتعددة بها ، نأياً عما يشأه الإبتعاد لذاته . أنظر : G. Marcel : Jfurnal Métaphysique P. 15-18,

وهذه الفكرة قريبة الشبه بما يراه مجرى الدين بين المدرك من أن المدرك هو الذى يوجب الموجودات بصورها لها ، أنظر مجرى الدين بين العربى : ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت ١٣١٢ هـ ، مقدمة . (٣) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ أول الفصل الثانى ، وقد ترجمناه العربى .

ويرى سارتر أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يجرس - فى الوقت نفسه - على أن يتنه إلى أن هذه الظاهرات التى بها ندرك ، الأشياء ، أو الأشياء الماثلة لادراكنا فى ظاهرات ، لها فى ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، وهو أساس عملية الإدراك ، ويسميه سارتر : الوجود المتحدى لحدود الظاهرة ،

أو الوجود المتعالى L'être transcendant

أنظر : J.P. Sartre : L'Etre et le Néant p. 17 ; 27.

(٤) هذا ما يشرحه سارتر فى الفصل الثانى من كتابه : ما الأدب ؟

(٥) أنظر : J. P. Sartre ; Situations, III ; p. 163.

(٦) نفس المرجع السابق ، نفس الموضع .

فالوجوديون ذاتيون ، ومعنى ذلك - عندهم - أن القيمة كلها هي لذات الإنسان الموجودة . فليس الفرد في تفكيره انعكاساً للمادة ، على الرغم من أن تفكيره مصدره الموجودات ، إذ المادة في كل حالاتها محكومة لا حاكمة . ذلك أن الأشياء - بما لها من قوة وقيمة فيها من مقاومة - تبعث في نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة ، وتبعث فيه في نفس الوقت - من وراء هذه السلسلة السببية - صورة حريته . واستخدام هذه السلسلة السببية لغاية من الغايات هو من وضع الحرية نفسها . ولن يتحقق معنى السببية^(١) ، ولا تتحقق علاقة الوسيلة بالغاية ، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من الموقف الحاضر عن طريق موازنة القيم . وهذه الغاية لا وجود لها من قبل في العالم الخارجي . وإنما هي مشروع إنساني في موقف خاص ، هو موقف العامل أو الإنسان في عمله أو ملاعباته الخاصة ، وفيه تتوحد الحرية مع مصدرها الخارجي . لأنها استخدام الوسائل أو الأسباب طلباً للغاية . وما الغاية إلا الوحدة التركيبية لجميع الوسائل المهيأة لإنتاجها (١) . والحرية لا تبين عن نفسها إلا بالعمل ، وهي تؤلف وحدة مع العمل ، وهي أساس العلاقات والتأثيرات المتبادلة التي تكون مقومات العمل الذاتية . والحرية لا تكفي أبداً بنفسها ، ولكنها تبين عن نفسها فيما تنتجه . . . وتمثل في القدرة على الالتزام بالعمل الحاضر لبناء المستقبل (٢) . ولا يتحقق المستقبل إلا عن فهم الحاضر وطلب تغييره . وهكذا يتعلم الإنسان طريق حريته عن طريق فهم الأشياء ، ولكنه أبعد ما يكون عن أن يكون شيئاً من الأشياء . وفي هذا الأساس الفلسفي يخالف الوجوديون الماركسيون ، كما يخالفون الفلاسفة السلوكيين *ehavionistes* الذين يرون سلوك الإنسان مجرد انعكاسات للعالم الخارجي (٣) .

ذاك موجز للأسس الفلسفية الوجودية التي تتصل بالكتاب ورسائله . فليس الكتاب عندهم إنساناً منظوياً على نفسه في عالم لا قيمة فيه لسوى مصيره الفردي . ولكنه

(١) انظر : Kierkegaard ; Post-Scriptum aux Miettes philosophiques p. 212, 237

ثم : J. P. Sartre ; La Nausée ; Paris, 1942 ; p. 162-163

ثم : P. S. Faulquié ; L'Existentialisme ; p. 40-34

ثم : J. p. Sartre ; Situations ; III, p. 154-155

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٠٦ .

يؤلف وحدة لا تنجزاً مع العالم الذى يعيش فيه . وعمله الأدبى ذو هدف فى ذلك العالم الذى يحيا فيه ، لأنه مرآة لفترة زمنية يبين فيها وعى الكاتب بما يتحقق به وجود هذا الوعى الوجود الحق المعتد به عندهم ، وهذا الوجود لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لا بد - مع ذلك - من التزام الكاتب فى صراع يستجيب فيه لما يوجهه عصره إليه من مسائل هى مثار القلق فى العصر ، ومبعث الأمل والأمل فيه فالعمل الأدبى الصحيح وعى بعالم محدد المعالم فى فترة زمنية تاريخية يشف عنها وعى الكاتب بما يخلقه ويصوره . وهذا الوعى الحى يشرك فى مسائل العالم من حوله ، فيصور العالم ليخلقه من جديد ، ومن ثم كانت المسائل الجوهرية التى يعنى بها النقد الحديث فى الغرب بعامة - وعلى الأخص النقد الوجودى - هى ثلاث مسائل تصوير الكاتب لعالمه ، ورسالته فيه ، ثم تقويم هذه الرسالة .

أما تصوير الكاتب لعالمه المحدد بحدوده التاريخية ، فهو مبنى على أن الأدب ليست وظيفته خلق الجمال أو التأمل فيه ، ولكنه بعد خاص من أبعاد الوعى الإنسانى ، ذاتى اجتماعى معاً . فالأدب دعوة من الكاتب للآخرين ، من معاصريه فى أمته ، فيما يخص علاقاتهم بعضهم ببعض وعلاقاتهم بالأشياء . وكل عمل أدبى موجه إلى جمهور خاص به هو دال عليهم ، وفيه وصف لهم ولعالمهم ، ولا يستطيع فهمه حق الفهم فى خارج حدوده التاريخية . والكاتب فى الوقت نفسه دعوة من الكاتب ، لأنه اقترح واجب من الواجبات على القارئ من حيث هو إنسان حر ، وهو نوع من أنواع العمل فى المجتمع اختاره الكاتب عن حرية ، وهو العمل عن طريق الكشف . فالكاتب يكشف عن حقيقة العالم فى موقف معين ، وبخاصة عن حقيقة الناس للناس ، ليحتمل كل منهم التبعة كاملة لإزاء الأمور التى جلاها الكاتب فى عمله ، وهذه الأمور مصدرها حاجات العصر الذى يعيشه الكاتب ، وهو فيها مستجيب لحاجات جمهور خاص يهدف الكاتب إليه ، وهو مشارك له فى معالجة مسأله . فالكاتب التزم متبادل من الكاتب والقارئ عن حرية واختيار فى سبيل فهم الإنسانية ، فى حدود مجتمع الكاتب الحاضر ، لتغيير هذا المجتمع فى المستقبل إلى ما هو خير . وعلى الناقد أن يكشف فى نقده عن مدى نجاح الكاتب فى كشفه عن الموقف أو جزء منه ، وعن تصويره للصراع الإنسانى من وراء عرض الحالات الخاصة فى أمته وعصره .

فالعامل الأدبي ليس شيئاً من الأشياء ، ولكنه وعى حى يتوجه الكتاب به إلى جمهور خاص ، غير أن الكاتب قد يقصد إلى جمهور مثالى فى المستقبل إذا وجد من معاصريه جفوة ، وقد يقصد إلى جمهور بعيد من مواطنيه ليصف له - من وراء تصوير الموقف الخاص - مثله الإنسانية . ولهذا يقسم « سارتر » الجمهور الذى يتوجه إليه الكاتب إلى قسمين : جمهور واقعى ، وجمهور إمكاني ، وتوجه الكاتب إلى أيهما يتحكم فى صياغته و معانيه وتصويره جملة (١) .

وأما رسالة الكاتب - فى قصده إلى تغيير ما يراه معيماً فى علمه الذى يصوره - فيظهر من وراء اختيار الكاتب للموضوعات الإنسانية التى يحددها . وعن طريق معالجتها يتكشف نوع إدراك الكاتب لعالمه ، كما يبين ذلك الإدراك عن طريقة تصويره لأشخاصه فى ذلك العالم الفنى ، وعن تعمقه فى تصوير جوانب خاصة من أنفسهم ، ثم عن الشعور بالزمن فى اللحظة الخاصة التى يتضح فيها وعى الكاتب بعالمه .

ودراسة الكاتب وأشخاصه - على هذا النحو - لا تقف عند حد التحليل النفسى العلمى ، ولا مناقشة المبادئ المجردة ، بل لا بد من الوقوف على مقاصد الكاتب العميقة التى يتمثل فيها الجهد الحى للكاتب فى سبيل النفوذ إلى أعماق الموقف الإنسانى الخاص به .

وقد ضرب سارتر مثلاً لذلك « التحليل النفسى الوجودى » فى كتابه عن الشاعر الفرنسى : « بودلير » ، فبين فى هذا الكتاب كيف صور هذا الشاعر نفسه ، فى تجارب متلاحقة ، بها أعطى حياته وعصره كل ما لهما من معنى ، وبها دان نفسه وعصره معاً . ولا تقف أهمية الأدب أو النقد عند الكشف عن جوانب العالم أو المجتمع ، بل لابد - مع ذلك - من بيان نوع التجربة التى عاشها الكاتب واستجاب فيها نوعاً من الاستجابة إلى حاجات عصره ومجتمع (٢) .

(١) هذه المسائل يتناولها سارتر فى كتابه : « ما الأدب ؟ » بالتفصيل ، وقد ترجمناه إلى العربية ، أنظر فضله الثلاثة الأولى ، وعناوينها على الترتيب : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ لمن نكتب ؟ ولا مجال هنا للإطالة أكثر من ذلك .

(٢) أنظر كتاب جان بول سارتر السابق الذكر ، الفصل الثانى الثالث ،

J. P. Sartre : Baudelaire Paris 1947.

J. C. Carloni et J-C Filloux : La Critique Littéraire, p. 105-107

ويشرح سارتر التحليل النفسى الوجودى فى الفصل الأخير من كتابه : الوجود والمدم . وموعنا فى شرح ذلك وأثره فى الفن بحث على حدة فى الأدب الوجودى ، وقد تعرضنا له كذلك فى التعليق على ترجمتنا لكتاب سارتر : « ما الأدب ؟ » .

وأما تقويم رسالة الكاتب بواسطة الناقد ، فهي قائمة على أساس التزام الناقد التزاماً كالتزام الكاتب نفسه في موقفه الإنساني . ويرجع الناقد في ذلك إلى ذات نفسه ، ولكن لا مجال في هذه الذاتية للتحكيم ، بل هي تجريبية في حدود معرفة نوع التقدم الذي تتضمنه دعوة الكاتب ، ونسبته إلى ما حققته الإنسانية من قبل ، وإلى ما يمكن بعد ذلك أن يحققه . فالكاتب شاهد على عصره ، فإلى أى مدى كانت شهادته صحيحة مشروعة ؟ وأية غاية تراءى من وراء هذه الشهادة المتجلية في تصويره ؟ وفي هذا لا تنحصر صحة العمل الأدبي في تعبيره عن مذهب فكري لطبقة ما ، بل إن مجال مشروعيته تشمل آمال العصر أو البيئة أو الإنسانية جمعاء من وراء تصوير موقف خاص .

وفي هذا النقد كله لا قيمة للشكل من حيث هو شكل ، إذ أن الأسلوب وسيلة لا غاية ، فلا قيمة لجمال لا مضمون له . فوسيقى العبارات وحسنها لا قيمة لهما إلا في علاقتهما بما يعبران عنه . ولا فصل في ذلك بين المضمون والشكل ، ومضى لم يتوافر كلاهما للعمل الأدبي فهو مضى في أية حالة من أحواله .

وليس معنى ذلك أن كل فن مضمونه اجتماعي محض ، فإن « سارتر » يستثنى الشعر من الالتزام ، كما يستثنى فنون الرسم والنحت والموسيقى ، لأن صورها الفنية غير صالحة للالتزام في ذاتها (١) .

والخطر الذي يحلر منه هؤلاء الفلاسفة — وعلى رأسهم سارتر — أن يصير الأدب ، في نزعته الاجتماعية هذه ، نوعاً من الدعاية ، أو أن يفرض عليه شيء من خارجه ، فيصبح أداة من أدوات مجتمع يسخر فيه لغايات غير إنسانية وغير كريمة ، بدلا من أن يكون وسيلة لإصلاح منبعا ضمير الكاتب وصدقه وأصالته (٢) .

(١) انظر جان بول سارتر : ما الأدب ؟ الفصل الأول ، وكذا المرجع السابق من ١٠٨ - ١٠٩ .

(٢) للمرجع السابق لسارتر ، الفصل الرابع في مواضع متعلقة منه ، ثم خاتمه .

(٣)

نتائج عامة

تلك خلاصة موجزة لاتجاهات الفلسفة الحديثة التي أثرت في الأدب والفن ، ووجهت النتاج الأدبي والنقد ، وكونت الأسس الجوهرية لعلم الجمال ، وبجمل بنا الآن أن نقف لنعرض أهم نتائجها التي لا ينبغي أن تغيب عن خاطر الناقد في العصر الحديث .

١ - من عرضنا المرجز السابق وضح تأثير الاتجاهات الفلسفية المختلفة في الأدب والنقد . وفي الحق نجد كل مذهب أو اتجاه أدبي - خاصة في العصور الحديثة - متأثراً دائماً بأمرين ، بتيار فكري من التيارات السائدة العصر ، ويتمثل في نزعة من النزعات الفلسفية ، ثم الاستجابة إلى حاجات المجتمع ، أو حاجات جمهور خاص ، وكثيراً ما تؤثر هذه الحاجات في التيار الفكري نفسه ، وفي توجيهه . وهذا قاسم عام مشترك بين جميع المذاهب الأدبية المعتمدة في الآداب العالمية الحية .

وليس من بين هذه المذاهب ما يفرض نفسه فرضاً على العصر ، دون أن تكون إليه حاجة اجتماعية أو فكرية يظهر هو صدى لها ، وفي عبارة أوجز : في كل مذهب أو دعوى - كالفن بعامة - استغلال وإفادة للإمكانات الذهنية والاجتماعية المنبثقة فعلاً في العصر المتوجه به إليه . وهذه الإمكانات تترأى في العصر كي يجلوها العباقرة من نقاد العصر وكتابة ويخرجونها إلى الوجود .

فإذا وضعنا هذه الحقيقة الهامة نصب أعيننا أمكننا أن نقف على مدى ما نفيده من دراستنا لهذه المذاهب الفكرية وأسسها الفلسفية في مختلف العصور والبلاد ، إننا لا ندرسها لنقلها نقلاً ، فهذا ما تأباه طبيعة الأشياء ، وإنما نستوحها ونصل بهذه الدراسة إلى مستوى ما وصل إليه عباقرة دعائها ، ليكون - من وراء ذلك - التوجيه الرشيد أو الخلق الفنى الناضج ، كي يقوم أدبنا - في ظل حاجتنا الفكرية والاجتماعية المحددة المعالم - بما قامت به الآداب العالمية في العصور الحديثة ، على أن نختار من بينها ما تدلنا آثاره على قيمته وجلواه لنا . وهذا ما قام به رؤساء المذاهب الأدبية نفسها في كل اللغات والآداب ، ولم يكن لواحد منهم أن يأتي بجديد قبل أن

يعني ثمار ما وصل إليه الفكر والفن قبله في الآداب المختلفة ، لتتمخض عبقريته بعد ذلك عن الدعوة الجديدة .

٢- يفهم مما أوردنا ، في شرح الاتجاهات الفلسفية في هذا الفصل ، أن أحدث الاتجاهات السائدة في أوروبا الآن هي اتجاهات النقد المتأثرة بالفلسفة الاجتماعية الاشتراكية والوجودية : وقد سرت من الوجوديين إلى غيرهم من كبار كتاب أوروبا ، بل إنها هي التي تؤثر في جوهر النقد الأمريكي الآن (١) ، على أن نلاحظ ما قلناه سابقاً - في ختام عرضنا لفلسفة الفن عند هؤلاء الفلاسفة - من إنهم لا يقصرون كل الفن على المضمون الاجتماعي ، بل يتركون للشعر مجاله الذاتي الحر ، الذي لا يتقيد فيه بالترام من نوع ما (٢) .

ثم إن من كتاب الوجوديين من يستفيدون من النزعة السلوكية الفلسفية Behaviourism - لتصوير الفرد في المجتمعات في صورة الناقد لوعيه الذاتي ، كأنه الأداة المسخرة ، أو كأنه حيلة انعكاسات للمجتمع من حوله ، ولكنهم لا يقصدون من وراء ذلك إلى إقرار مثل هذه الفلسفة ، وإنما يريدون - من وراء ذلك - هجاء الأفراد الذين لا يحققون وجودهم عن طريق وعيهم الرشيد ، كما أنهم يقصدون كذلك إلى هجاء المجتمعات التي تجعل من الأفراد آلات تفقد الوعي الإنساني الرشيد (٣)

وفي الحق يشترك الوجوديون والواقعيون الاشتراكيون في بغضهم معاً للمثالية وما يترتب عليها في الأدب والحياة ، فهم معاً - على نقيض المثاليين - لا يهجون أن العالم يتطور بناء على تطور الأفكار ، أو أن العالم يقتصر على الأفكار . فالملوث والبطالة والبؤس والجوع مجرد أفكار ، إنها حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدة والوعود ما تستعصي به على مجرد التفكير . وهي لذلك لا تتطلب تفكيراً ، وإنما تتطلب عملاً . والعمل جهد دائب وسهر وعرق . وفي هذه الحدود لا غناء

(١) أنظر :

J-C. Carloni et Jean-C. Filloux : la Critique Littéraire, chap. IX

ثم هذا الكتاب ص ٣١٩ - ٣٢٦ وكذا :

W. K. Wimsatt : Literary Criticism p. 472-473.

(٢) أنظر ص ٣٤٦ - ٣٤٧ من هذا الكتاب .

(٣) سنعرض للتواحي الفنية في القصة والمسرحية التي تأثرت بهذه النزعة ومنزاعاً في الفصلين الثالث

والرابع من هذا الباب .

بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لابد من معارضة الواقع بالعمل . وباسم الجهد والعمل يتطلب الواقعيون والوجوديون معاً أن يكون الأدب سلاحاً اجتماعياً ووسيلة من وسائل العمل . ولكن الوجوديون يرون أن الماديين ألفوا ذاتية الفرد - وهو وحده الإصلاح ومدار الوعى - كما ألقى المثاليون الواقع فيما له من كثافة وقوة ومقاومة تستعصى على مجرد التفكير . والخطر فى الاتجاه الأول أن يصير الفرد آلة مسخرة لا وعى لها ، والخطر فى الاتجاه الثانى أن يصير الأدب كلاماً لا يمس الواقع إلا مساً خفيفاً كما نمر النسائم على صفات الورود فلا ينال من الواقع ولا يسهم فى المجتمع وإصلاحه بشيء . ويرى الوجوديون ، لذلك ، أن « الواقع أقصى ما يكون ، ومقاومة الواقع أشد ما تكون ، إنما بتحققان إذا اعتدنا بأن الإنسان ليس إنساناً إلا بموقفه الخاص الذى يتحدد به معناه الإنسانى فى عصره ، وأنه لذلك يجب أن يسلك سبيل التلمذة للواقع ، وهى سبيل وعرة المسلك ، وذلك ليحدد معنى ذات نفسه ، ويحقق هذا المعنى فى علاقته بملك الواقع (١) » .

ولهذا كان أدبهم هو أدب المواقف (٢) :

٣- وفى ظل الفلسفات السابقة نسوق بعض الاعتبارات الخاصة بالأدب فى علاقته بالحياة الاجتماعية : فالواقعيون كلهم ، والوجوديون ، يقرون الصلة بين الأدب وغايات المجتمع ، لا على أساس الخلق السائد ، إذ قد يكون هذا الخلق فى بعض مظاهره ومواضعه ومزاعم لا أساس لها ، بل على أساس المقاييس الإنسانية ، وحرية الإنسان ، وحاجات المجتمع فى فترة خاصة من تاريخه .

وعلى الرغم من أن دعاة « الفن للفن » ودعاة « النقد التائرى » أو « الانطباعى » يعنون بالجمال وخلق الجمال ، أى يهتمون بالشكل أكثر من المضمون ، فهم لا يقصدون التكلم لذات الكلام ، كما أنهم يعترفون بأن الكاتب لا يكتب لنفسه . وقد رأينا ما تتضمنه فلسفة « كانت » و « بندتو كروتشي » - ومن تأثر بهما من

(١) أنظر : J. P. Sartre : Situations, III, p. 213, 210-212

ويترَف سارتر فى نفس الموضوع أن هذا ما يؤخذ صراحة من شروح ماركس وفلسفته بخاصة .

(٢) تحديد هذا الأدب والنقد فى تفصيل هو موضوع كتاب سارتر : ما الأدب ؟ وسن أن ترجمناه وعلقنا عليه .

الشعراء والنقاد - من تقرير للصلة بين الجمال وتأثيره ، أو بين الخلق الفني وقيمه (١) وفي دعوة بعض هؤلاء تقرير للغاية من خلق الجمالية تقرب من دعوة الواقعيين أو تتفق معها (٢) .

فإذا لم يكن هؤلاء بتوكيد غاية يلتزم بها الكاتب تكون مدار العمل الفني ، فليس معنى ذلك أنهم قطعوا الصلة بين العمل الفني والحياة . فكل عمل أدبي له تفسير حيوي في صورة من الصور ، يربط ما بين النتائج الأدبي والمجتمع على نحو ما ، على أن الواقعيين الاشتراكيين قد حاولوا - في ضوء فلسفتهم - تفسير النتائج الأدبي لمختلف العصور قبلهم ، في ضوء هذه الصلات الاجتماعية المختلفة ، وسبق أن أشرنا إلى اتجاههم العام في هذا التفسير . وفي الحق لا سبيل إلى قطع الصلة بين الفن - في أية صورة من صورته - وبين الحياة الإنسانية عامة (٣) .

فهب الفن لعباً أو ترفاً كما عرفنا سابقاً من كلام « كانت » ، أو هبة مرآة للجمال الخالد ، وللحقيقة ، أو أنه يستهدف الخلق والربية والسمو بمشاعر الفرد ، كما رأينا في آراء أفلاطون وأرسطو ومن تابعهما ، فلن نخلو الفن على أية حال - من طابع اجتماعي خاص ، يمتاز به عصر نتاجه ، وما تحف به من اعتبارات حيية ، خاصة بالمجتمع الذي وجه إليه . فإذا كان الفن لعباً ، فهو لعب منظم ، واللعب المنظم له أهدافه الاجتماعية ولو عن طريق الاستنزام والتبعية ، كى يؤدي رسالته في عصره . والشاعر قد يحس في وحدته بالوحشة حتى من نفسه حين يظل لا رقة له ، ولكنه حين ينتج لا يشعر في عمله الفني بأنه وحيد (٤) . وطالما تواصل الرومانتيكيون باعتزال الناس فيما سموه « البرج العاجي » ، وعندهم أن القطيعة المعنوية تفصل دائماً بين الدهماء وكل نفس سامية ، وقد سمت نفوسهم بما حلت من رسالة الأدب ، ولا يتم لهم القيام بهذه الرسالة إلا في العزلة . وما هو ذا « ألفريد دي فيني » يشبه عمله الأدبي بالرجاحة ، ثم يقول : لتلق بالزجاجة إلى البحر ، إلى بحر الدهماء مخنومة بطابع الخلوات المقدسة ، إذ أن « الفنان يعتزل الناس ، ولا ينتظر عوناً إلا من قوة العقيدة التي يبحر بناها (٥) ».

(١) أنظر هذا الكتاب صفحات ٢٨٢ - ٢٩٠ - ٢٩٥ - ٣١٥ .

(٢) وأظهر ما يكون ذلك في نقد بودلير ص ٢٩٠ - ٢٩٣ من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ٣١٥ - ٣٢١ من هذا الكتاب .

John Laird, op. 165

(٤) أنظر :

A. de Vigny : la Bouteille à la Mer, V. 20-21, 180-181

(٥) أنظر :

ولكن الرومانتيكيون لا يتحدثون عن أنفسهم كذلك بوصفهم من الناس ، بل بوصفهم فوق الناس . ولهذا دلالة الاجتماعية على سخطهم على الدهماء ، وعلى أملهم في التوجه إلى أجيال يخاطبونها في أحلامهم ، ولو يودعونها أعمالهم في المستقبل الإنساني القريب (١) .

ولا شك أن للعبقرية حقوقها . فالفرد هو الذى يبدأ في الاستفادة من الإمكانيات المتفرقة من حوله ، وفي القيام بما تتطلبه من حاجة فنية في أطوارها الاجتماعية ، ولكنه لا يقوم بذلك بوصفه فرداً مستقلاً عن الآخرين ، بل بوصفه منهم ، سوى أنه يمتاز عنهم بأنه أشد شعوراً بحاجة المجتمع ، وأكثر قدرة على الاستجابة إلى هذا الشعور . والحقائق الاجتماعية تخلق دائماً فوق الجوانب الفردية . وفي نفس كل فرد تتلاقى الناحيتان ، ويتبادلان التأثير والتأثر ، بحيث يكون من الجحود للصواب إنكار إحداهما بمبالغة في شأن الأخرى ، وفي كل مرحلة فاصلة في التاريخ ، يظهر عبقرى يوجه هذا الطور الحديدي ، أو ينادى بدعوة أصيلة . ولكن حين يعم الباحث في النظر ، يبرز أن كل شيء ليس جديداً في تلك الدعوة ، وأنها تركز لمحاولات متفرقة من قبله ومن حوله .

٤- على أن للأدب - بعد ذلك - صلات اجتماعية مختلفة الصور باختلاف العصور ، وباختلاف الطبقات وجهود الأفراد في كل طبقة :

(١) فقد يكون الأدب صورة لحياة كاتبة ، أو صورة لحياة المجتمع من حوله ، إذا هدف الكاتب إلى تقوية دعائم الحياة ، ونقل الواقع إلى عالم الفن ، نقلاً تتجلى فيه استقرار الأوضاع القائمة وأزواج صورة الحياة . ويغلب ذلك في حياة الكتاب الوادعين ، الذين ينعمون بحياة مستقرة ، في عصر هادئ نسبيّاً ليست فيه زلزلة في القيم ، وغالباً ما يظهر ذلك في ممثلي الطبقة المسيطرة على زمام الأمور ، وأوضح مثل له هو الأدب الكلاسيكي بعامة .

(٢) وقد يهدف الكاتب إلى « المثالية » و « الحرب » من الواقع في عالم أحلامهم . وتصوير ما يأملونه لا ما يرونه ، الأدب الرومانتيكي صورة لهذا الاتجاه . وأثر العصر

(١) هذا مظهر ثوري الرومانتيكية ، شرحناه وبيننا دلالة المختلفة في كتابنا : الرومانتيكية ، أنظر خاصة الباب الثاني ، والفصل الأول من الباب الثالث .

فيه واضح ، إذ لم يستطع الكتاب أن يقرأ الحقائق من حولهم ، ولا أن يواجهوها عملاً ، فأرادوا محوها عن طريق الخيال ، وعن طريق الدعوة إلى عالم خير (١) .

وقد يكون صدق العاطفة والخضوع لسلطان الحب هروباً من ضروب العنف التي تسود العصر ، كما تجل ذلك في أدب الفروسة في العصور الوسطى ، وهي عصور القوة والشدة ، وكما كان ذلك طابع العصر الجاهلي ، في تلك المياة القاسية الصعبة الاحتمال (٢) . وهذا أثر من آثار المجتمع أيضاً ، لأن المرء يفى من هذه الشدة إلى ظلال الدعة والحب .

وفي عصور الترف « البرجوازية » قامت دعوة الفن للفن ، وهي نوع من الهرب من تبعات الحاضر . فثجأهل الأدباء لذلك العهد - في أدبهم - مطالب عصرهم ، وهدفوا إلى خلق أدب هو صورة الترف في ذاته . وكانوا لا يحلفون بالغابات الاجتماعية والخلقية . بمعنى أن أدبهم كان غير خلقي في طابعه ، ، ولكنه لم يكن يضاد الخلق ، بل كان أدب « متصل » بما ترخر به مجتمعاتهم من تبعات ، إذ أن دعوة أهل الفن للفن تروج - عادة - في العصور التي تتناقض فيها غايات مجتمعاتهم ، فهي دعوة تحمل في ذاتها - مع معنى « التصل » - معنى يخط الكتاب على مجتمعهم ، وهذا السخط في ذاته ذو دلالة اجتماعية ، به يدين الكتاب عصورهم ، كما أنهم يدينون أنفسهم بموقفهم موقف المتصلين (٣) .

(٣) وقد يقصد الكاتب إلى الدلالة على قيم جديدة ، يتطلع جمهوره إليها . وكبار الكتاب في مختلف الآداب يؤدون واجبهم الإنساني في هذا الطريق . وكثيراً ما يكون ذلك في عصور الانتقال ، وفي فترات الثورات ، حين تصبح دعوات الكتاب صنوفاً من الأعمال ، وأدب الالتزام ، أو الأدب الحديث جملة ، هو مشاركة من الكتاب في تنظيم المجتمع وإصلاح نظم الإنسانية :

(٤) وفي هذا الأدب قد يقصد الكاتب إلى « تطهير » الآخرين من رواسبهم النفسية الضارة ، من هذه الرواسب - إذا كان في المجتمع ما يدفع إلى ذلك

(١) في كتابنا : الرومانتيكية ، توضيح لك في مواضع متفرقة منه .

(٢) انظر هذا الكتاب صفحات ١٨٠ - ١٨٣ وللراجع الميعة بها .

(٣) انظر :

التطهير - أو تقويم الأفكار وإصلاحها . وفي هذا التناج الأدبي كله يتوقى المرء الوقوع في الشرور التي تتهدده من حوله . لكي يؤدي الأدب رسالته في هذه الناحية ، قد يكون غير خلقى ، وذلك بأن يصور الشر ، وانتصاره ، وقوته : « حتى نتوق انتصار الشر واقعياً ، بانتصاره رمزياً ، وحتى يفيدنا تصوره عن طريق الخيال في تجنبه في الحياة الواقعية » .

وتلك هي الصلات المختلفة بين الأدب والحياة الاجتماعية ، وفيها - على اختلافها - طموح الكاتب إلى إصغاء المجتمع إلى قوله . وهذا وحده معنى اجتماعي خطير ، عدا ما لها من معان أخرى اجتماعية ، وهي غالباً خلقية في نيتها وإن لم تكن خلقية دائماً في مظهرها .

وقد بضل المؤرخ إذا حاول أن يستنتج من الأدب والفنون عادات شعب ليست معروفة من طريق آخر ، إذ أن الأدب والفن ليسا دائماً وصفاً لما هو واقع ، بل قد يكونان تطلعا إلى ما لم يقع ، وحلماً بما لا وجود له ، ومقاومة لما هو سائد . وكذلك الحال في استنتاج خلق الإنسان من أدبه ، إذ أن الأدب ليس هو الإنسان في صورته الواقعية دائماً ، بل قد يكون صورة لأحلامه وآماله ، وتطلعا إلى ما حرمه في حاضره ، أو تنفيساً عما يئس منه ، وفي هذا كله يتجلى تأثير المجتمع فيه (١) .

* * *

(٥) وبالأعبارات الاجتماعية السابقة تتأثر القيم الجمالية للأدب ذاته . ففي بعض الآداب ترمز الخرافات والأساطير إلى حقائق اجتماعية تؤثر في الفن ، كشياطين الشعراء رمزاً للإلهام في الأدب العربي ، وكالأساطير اليونانية التي طالما كانت مادة للمسرحيات والملاحم (٢) . وكذلك تتأثر الأجناس الأدبية في حياتها وموتها بحالة المجتمع .

(١) انظر لذلك :

F. Baldensperger : la Littérature, Création, Succés, Durée, liv III. chap. 1, 2, 3.

وكذا :

Ch. Lalo : L'Expression de la Vie dans L'Art, Paris 1933, chap. VI.

Ch. Lalo : L'Art et la Morale, P. 167-173

وكذا :

Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, P. 70-85

ثم .

(٢) انظر أمثلة كثيرة في الفصل الثاني من الباب الأول من هذا الكتاب .

فالمدينة الحاضرة ، وتقدم العقل البشرى ، والنظم الديمقراطية ، لن تسمح جميعها بروج الملاحم الأدبية في العصر الحاضر ، حتى إن محاولة إيجادها حالياً شبيهة بمحاولة بعث ميت من الموتى ، أو نقل نبات إلى غير بيئته التي يستطيع أن يحيا فيها . ووجود خصائص الملاحم في عمل أدبي معاصر يعد مرضاً فنياً يجب استئصاله ، على حين كانت عملاً فنياً عادياً من قبل ، ، في عصور الشعوب القطرية ، وهي عصور لم تكن الشعوب قد بلغت فيها درجة النضج من الناحية الفكرية . وبتأثير هذا التقدم بدأت الأجناس الأدبية الموضوعية ، من قصص ومسرحيات ، تظهر في أدبنا العربي ، لشعورنا بالحاجة إليها في مجتمعنا ، بعد أن توثقت الصلة بين أدبنا والآداب الغربية ، ولهذا التأثير نظير في ظهور اعتبارات فنية أو احتفائها على أثر نهضة فكرية ، أو في دعوة من دعاوى المذاهب الأدبية التي هي بلورها استجابة لحالات المجتمع الفنية .

وحسبنا أن نذكر اختفاء الحوقة « الكورس » في المسرحيات منذ عصر النهضة بعد أن ارتفعت أذواق الجمهور فنياً ، وأدرك إدراكاً أعم وحدة المسرحيات العضوية ، ثم ظهور الوحدة العضوية في القصيدة العربية الحديثة ، وقد دعا إليها بعض الأدباء والنقاد ، بعد أن رأوا أن بناء القصيدة القديم لم يعد ملائماً لروح العصر ، ولا يتفق وأصالة الكاتب ، وقریب من هذا ما يمكن أن يعلل به ظهور « الميودراما » في أوائل العصر الرومانتيكى ، ثم ظهور الدراما الرومانتيكية ، وهي مزيج من المأساة والمهابة . والتأثر الفنى مصدره فردى ، ولكن ناحيته الاجتماعية ظاهرة في التأثير بالاستجابة لحاجات المجتمع واقعياً أو إمكانياً . ولا نقصد - أبداً - إلى أن نقول إنه دائماً وصف لما هو كائن ، بل قد يكون تعبيراً عما يراود تحقيقه في مستقبل قريب أو بعيد ، والأدب - في جوهره - محاكاة للحياة . والحياة حقيقة اجتماعية في أقوى مظاهرها حتى حين يحاكى فيها المرء الطبيعة أو يبدو كأنه يتحدث عن حقائق ذاتية ، أو عن حقائق تلبس في صورة سخط ونكران لما يلور حوله في مجتمعه ، كما يظهر في مثالية الرومانتيكيين كما قلنا وكما يتجلى في أدب أهل الفن للفن ، حين يبلغ التضاد بين الكتاب ومجتمعهم توتس الكتاب من حاضريهم (١) .

Ch. Lalo : L'Expression de la Vie dans L'Art P. 90-91, 23. (١)

وكذا :

René Wellek and Austin Warren : Theory of Literature, chap. IX.

ثم انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٧٠ - ١٧٤ .

ولا شك - بعد ذلك - أن الجمال الفني يراعى فيه الجمهور الاجتماعى ، إذ لا يقصد فيه إلى محاكاة الصور الطبيعية وكفى ، ثم إنه لا يقتصر فيه على تصوير ما هو جميل طبيعة . وهذا هو مجال تأثير الجمهور فى القيم الفنية ، اعتداداً بمعنى الجمال والقبح فى معايير الجمهور الخاصة . فهناك فرق بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى .

(١) فالجمال الطبيعى - كما يقول كانت - « هو الشيء الذى تتوافر له صفة الجمال » ، أما الجمال الفنى فهو « التقديم الجميل للشيء (١) » ، سواء كان هذا الشيء نفسه جميلاً أم لا ، فقد يكون التقديم جميلاً لشيء قبيح طبيعة ، فيعد جمالاً فنياً لجمال الصور الشعرية ، أو لجمال الشاعر الذى يضيفها الشاعر على الشيء القبيح ، فوصف « بودلير » للحبشة فى ديوانه : « زهور الشر » يعد من عبون الأدب القرنى ، وكذلك وصف فكور هوجر : الخنزير المختصر (٢) . . ويلتحق بذلك وصف ابن الرومى لمغنية قبيحة الصوت (٣) . والجمال المعانى الإنسانية فى تصوير الشر حسن ذلك التصوير من الواقعيين فى عرضهم الفنى للشر ، رغبة فى القضاء عليه (٤) .

وقد يكون تصوير المرأة الجميلة فى الأدب أو فى الفن قبيحاً ، إذا لم يحكم هذا التصوير من الناحية الفنية .

وإلى هذا الفرق بين الجمال الفنى والطبيعى أشار أرسطو حين لاحظ حب الإنسان لرؤية الأشياء مصورة بحكمة التصوير ، حتى لو كانت هذه الأشياء فى الطبيعة مما يؤدى منظرها ، كصور الحيوانات الخسيسة والحيف (٥) .

وهذا الجمال الفنى يرجع إلى الذات ، ولكنه - ولا شك - يرجع كذلك لمسا فى طبيعة العمل الفنى نفسه مما يدفع إلى الإعجاب أو النفور . فهما كان فيه من

(١) راجع فى تعريف كانت هذا المرجع :

Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, p. 8

(٢) انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٥٠ - ١٥١ وماشها ، ونظير ذلك وصف الشاعر الفارسى عبد الرحمن الجامى للكلب المختصر ، أنظر ترجمتنا قصة ليل والمجنون أو الحب الصوق لبد الرحمن الجامى ص ١٥٦ ، الفصل الثانى والأربعين .

(٣) أنظر : شرح ديوان ابن الرومى لكامل الكيلانى طبعة القاهرة ١٩٢٤ ص ١١ .

(٤) انظر هذا الكتاب ص ٧٦ وماشها ، وستجد تفصيلاً عن ذلك فى الفصل الثالث من هذا الكتاب .

(٥) انظر هذا الكتاب ص ٤٥ .

معنى ذاتي فهو متعلق بمحاث موضوعية كذلك . ولا يتصور أن يعجب عاقل بعمل ما ، ثم لا يكون لإعجابه صلة بالعمل الذي يعجب به ، وبما فيه من معان تدفع إلى هذا الإعجاب . فهناك نوعان من الإعجاب : أولهما ما يبعث عليه الشيء الجميل في الطبيعة ، ونائبهما ما يوحى به إلينا تقديم شيء ما تقدماً فنياً محكماً ، على حسب قواعد الفن في الأدب وغيره من الفنون ، وعلى حسب ما يطلب في كل جنس أدبي . ولكل نوع من هذين النوعين من الإعجاب قيمته الخاصة . وكثيراً ما يحدث الخلط بينهما ، وهذا الخلط سيء الأثر في فهم الفن والأدب بخاصة ، وفي فهم علاقتها كليهما بالطبيعة ، ثم في فهم العوامل الاجتماعية وتأثيرها في القيم الفنية في مختلف الأجيال . فعامة الناس يحبون أن يروا في الأدب نفس الأشياء والأشخاص التي يحبونها في الطبيعة ، فإلى جانب جودة الأسلوب وإحكام التأليف في قصة أو مسرحية مثلاً ، يحبون أن يروا تصوير أبطال وطنيين ، أو نماذج نبيلة ، أو شخصيات إنسانية النزعة ، ولا يريدون أن يلتقوا في القصص والمسرحيات بشخصيات بغيضة مهما أحكم تصويرها ، ومهما أجاد الكتاب في عرضها .

وسبق أن ذكرنا أن أرسطو يشترط النبيل في شخصيات المأساة ، ولا يجوز عرض الشخصيات الشريرة إلا إذا كانت ثانوية في المسرحية ، على أن يكون تصويرها ذا أثر في إظهار النبيل في خلق الأبطال في المأساة (١) . وفي مثل هؤلاء الأبطال يتلاقى الجمال الطبيعي والجمال الفني . ولكن ليس هذا الالتقاء إلا عرضاً . ويمكن أن يقال ، بصفة عامة ، إن المدارس الكلاسيكية في الأدب والفنون تبحث عن هذا التلاقى بين الجمال الطبيعي والفني ، ووضح تأثيرهم بأرسطو . ففي المأساة - مثلاً - يفضل أمثال سوفوكليس وفرجيل ، وكورني ، وراسين ، تصوير الشخصيات الجديرة بالإعجاب لو أنها صودفت في الحياة العامة .

وذلك على عكس المذاهب الرومانتيكية والواقعية والوجودية وغيرها من المذاهب التي أعقبت الكلاسيكية ، إذ هي تتحاشى تلاقى الجمال الطبيعي والجمال الفني ، وترى أن هذا التلاقى يضعف من قوة الفن . فولع الرومانتيكيون بتصوير شروخ المجتمع وضحاياه (٢) من حولهم ، وقصد الواقعيون - في مناهجهم كلها - إلى تصوير جوانب

(١) انظر هذا الكتاب ص ٦٥ - ٧٠ .

(٢) انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٠٤ - ١٠٥ .

الواقع مهما كان بغيضاً. وإلى هذا الجانب يرجع ولوعهم بتصوير الشر ، لا إغراء به ، ولكن لمعرفة وضع الإنسان الحق في الكون ، لأن تصوير الموقف الحق الصادق يترك أثره الحميد في الوعي عند الجمهور الناضج الوعي ، والإدراك والوعي الصادق بالموقف كلاهما سبب هام من أسباب التحكيم في الموقف وتغييره . وقد يكون في التصوير الفني الجميل للتجربة المضادة للخلق مغزى خلق ، على نحو ما يدعوا إليه زولا في أدبه الطبيعي ، إذ يرى أن الواقعيين - بهذا المعنى - يهدفون إلى « مثالية » ينتجها أدبهم ، ويقول : « كلنا مثاليون » أى نهدف إلى مثال ، ولكن طريقتنا إليه تجريبية ، على حين يسلك إليه الرومانتيكيون سبل القرض والخيال (١) .

إذن قد يكون مضمون الجمال الفني غير خلقى amoral ، ولكنه في الوقت ذاته غير مضاد للخلق immoral ، وذلك مثل أدب أصحاب دعوة الفن للفن كما سبق أن أشرنا ، وقد يكون مضاداً للخلق immoral ولكن يقصد إلى غاية خلقية فيه ، وذلك في الأدب الذى يعرض الشر لتطهير المجتمع منه . وفي هذا يفرق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ، كما سبق ، كما يفرق فيه بين القيم الجمالية فحسب ، والقيم غير الجمالية anesthetique التى تضيف جديداً على القيم الجمالية ، ولكنها في ذاتها محايدة ، لا توصف بجمال ولا قبح . وذلك مثل الاعتبار الاجتماعية التى تتصل بالتصوير الفني لما في المجتمع من خيرين وشريرين ، كما يفرق بين هذه القيم وبين الموضوعات المضادة للجمال ، وهى القبيحة فنياً inesthetique وهذه لا موضع لها في الفن ، ولا قيمة لها إطلاقاً .

ومن المذاهب ما يولى قيمة كبرى القيم غير الجمالية anesthetique حكمة على العمل الفني ، والأدبي خاصة ، وهذه المذاهب تنظر إلى الجمال الفني بوصفه وسيلة . وعلى رأس هؤلاء أفلاطون وأرسطو والكلاسيكيون ، ثم أكثر المذاهب الأدبية الحديثة كالسرياليين ، والواقعيين الاشتراكيين ، والوجوديين : على اختلاف نظر أهم فيما بينهم . ومن هؤلاء مدرسة « علم الجمال العام » الألمانية ، وعلى رأسها دسوار Dessoir ويوتز Utitz وهم يرون « في دعوة الفن للفن » جنسية على الفن نفسه . إذ أن هذه الدعوة لا تظهر إلا في الفترات التى يكون

الفن فيها مهدداً بالموت . على أن أدب أصحاب الفن للفن لا يخلو من دلالات اجتماعية هامة سبق أن أشرنا إليها (١) .

ودعاة الفن للفن لا يقيمون وزناً لغير القيم الجمالية ، فالجمال الفني وحده أساس المتعة الفنية . ولا قبح في الفن إلا للنقص وحده ، وانفصام أجزائه بعضها عن بعض ، بحيث لا تسرى الحياة في جميع أجزاء العمل الفني . فإذا اعترض بأن الإنسان قد يجد في العمل الفني الذي يستكمل كل شروط الكمال متعة أقوى مما يجدها في العمل الكامل من الناحية الفنية ، فإن الإجابة على ذلك هي أن السبب في الشعور القوي بالمتعة - في تلك الحالة - هو الخلط بين القيم الجمالية المخفضة والقيم غير الجمالية (٢) anesthétique التي قد تزيد في جمال الفن ، ولكنها غريبة عن الفن ، ولا ينبغي أن يكون لها وزن في الحكم على العمل الفني . وفي هذا الخلط تبدو متعة العمل الأدبي الناقص فنياً أقوى من متعة عمل أدبي كامل فنياً (٣) .

على أن دعاة الفن للفن لا ينكرون قيمة الجمال في تحرير الإنسان من بعض المشاعر والعواطف ، وذلك بتعبيره عنها تعبيراً موضوعياً . وفي هذا معنى من معاني «التطهير» (٤) الأدبي ، إذ يسمو الإنسان عليها بعد تعبيره عنها ، وفي هذا التحرير «التطهير» يتمثل نشاط الفكر الأدبي عند الكتاب ، ولهذا التطهير قيمة اجتماعية لا ينكرها هؤلاء . ثم إن العمل الفني المعتد به مداره الصدق والصدق تأثير كبير بوصفه الدعامة للتجربة الأدبية عند جميع المذاهب على سواء . ووصف التجربة وصفاً فنياً صادقاً له تأثير اجتماعي خطير يقرب فيه دعاة الفن للفن من دعاة الالتزام في

(١) انظر هذا الفصل ص ٣٥٠ .

(٢) وهي القيم المحايدة التي هي غريبة عن الجمال ولكنها غير مضادة له ، وذلك كالقيم الاجتماعية التي تجذب إليها هوائياتها ، كأن يجلب السعال أو رجال الدين إلى الحقائق التي تهتم في مسرحية أو قصة مثلاً ، وكالقيم الذاتية الخاصة بمن يقرأ ، كأن يسير عامل في مشاهدته لمسرحية بالراحة الجسدية من عناء اليوم ، إلى جانب للمشاهدة الممتعة فنياً على المسرح ؛ وفي هذا كله خلط بين المتعة الفنية ، ومتعة الأشياء الغريبة عن الفن ، ولكنها تزيد من قيمته في نظر القارئ مثلاً ، وهذه الأشياء مغايرة لما هو مضاد لفن inesthétique وهذا نتيجة تقريظ كانت بين الجمال والمثمة ، كما سبق ص ٢٨٦ - ٢٨٨ من هذا الكتاب .

(٣) انظر رأى نقاد العرب في هذا الاعتراض وتعليقنا عليه ص ٢٦٧ - ٢٦٨ من هذا الكتاب .

(٤) انظر ما قلناه من قبل في نظرية التطهير عند أرسطو ص ٧٣ - ٧٧ من هذا الكتاب .

جميع صوره (١) .

على أننا - في ختام هذا الفصل - نحضر من اتخاذ المضمون والشكل معياراً للتحليل الأدبي ، إذ كثيراً ما يستخدم هذا التقسيم لتحليل العمل الأدبي إلى شطرين تحليلياً تحكيمياً . لأننا إذا أمعنا النظر وجدنا بعض عناصر الشكل داخله في المضمون ، مثلاً إذا سلمنا أن الأحداث في القصة تتدرج فيما يطلق عليه المضمون ، فإن ترتيبها على نحو خاص جزء جوهري مما يطلق عليه الشكل ، إذ بهذا الترتيب وحده تكتسب طابعها الفني (٢) . ثم إن طرق التعبير اللغوي التي قد نعتد بها في مفهوم الشكل تنقسم في الحقيقة إلى نوعين ، فإما ما هو جمالي محض ، يرجع إلى الإيقاع في الألفاظ أو الجمل . ومظهر ذلك الأوزان المحددة في الشعر ، أو موسيقى التعبيرات في النثر بعامة ، والنثر الفني خاصة ، وأكثر اعتبارات هذا النوع راجعة إلى الشكل ، أي الصورة الأدبية من حيث هي صورة ، ولكنها لا قيمة لها إلا في تأثرها من حيث هي أصوات وموسيقى في مضمون الصورة فنياً ، فهي ترجع في الحقيقة إلى ضرورة من ضروريات إثارة الأفكار والأشخاص المقصودة في النص الأدبي ، مثلاً . لنأخذ طريقة تكوين الجمل بحيث تؤثر في المعنى ، وفي تكوين الصورة الأدبية ، فلا شك أن لاختيار الألفاظ وموقعها والتصرف فيها في كل جملة بالزيادة والنقصان أثراً كبيراً في هذه الصورة (٣) . فهي مما يمس المضمون ويؤثر في إدراكه . ومثلها كل ما يؤثر في إدراك الفكرة من ناحية صب المعاني في قوالب الألفاظ على طريقة موحية . ترتيب الجمل ومسايرة هذا الترتيب للحقائق المعبر عنها ، ونظيره في القصة ترتيب الأحداث كما مر (٤) .

(١) انظر ص ٢٧٥ - ٢٧٧ من هذا الكتاب وكلنا :

Croce : Esthétique. p. 22, 77-79.

وكروتشيه يرى أن التعبير الشعري النائي في نفسه يعمل الماطلة الذاتية موضوعية وعالية ، وهذا هو أساس قوته التطورية ، راجع :

Croce : la poésie. : p. 8-11,

وراجع كذلك : Ch. Lalo : Notions d'Esthétique. p. 4-6

وراجع كذلك كلام بودلير في أثر وصف التجربة الصادقة في الفن ص ٢٩٣ - ٢٩٤ من هذا الكتاب .

(٢) وأنظر كذلك :

R. Welleck and Aus. Warren : Theory of Literature, p. 139-141.

(٣) انظر أمثلة كثيرة لهذا أوردناها من جيل القناع في الفن والمعنى ص ٢٩٣ - ٢٩٤ :

E. Souriau op. cit. p. 122-125

(٤) انظر :

واحتراسا من هذا اللبس في التحليل الأدبي ، وتجنبنا للتحكم في تقسيم العمل الأدبي ، نرى العدول عن اتخاذ المضمون والشكل أساسا للتحليل الأدبي . وأرجح - لذلك - أن يبحث في هذا التحليل عن « مقومات العمل الأدبي » على أن يلاحظ أن تكون هذه المقومات قسمين : ففي القسم الأول ينظر إلى النتائج الأدبي بوصفه كلا ومجموعا ذا وحدة . وفي القسم الثاني يدرس هذا النتائج في جزئياته ، وطرائق تعبيراتها اللغوية ، بما يعين على فهمه في تفاصيله بعد دراسته في مجموعة :

وفي ذلك التحليل لا غنى عن النظريات الجمالية العامة السابقة ، بحيث يفيد الناقد منها في مرونة وأصالة ، على حسب ما أمامه من النصوص ، وما يعطيها قيمتها الخاصة بها من ملائمة عصره ، كما أنه لا غنى للناقد كذلك عن النظريات الجمالية الخاصة بكل جنس أدبي على حدة ، من شعر أو قصة أو مسرحية ، وهي الأجناس الأدبية الكبرى التي علينا أن نعالجها ، وأن نوضح فلسفات الجمال الخاصة بها ، وكيف نفيد منها في توجيه أدبنا العربي حتى تتوسع في طابعه العالمي من حيث الكمال الفني ، وحتى يؤدي رسالته القومية والإنسانية عن طريق ذلك الكمال :

الفصل الثاني

الشعر

- ١ -

نشأته - الإلهام والصنعة - تطور مفهومه

١ - قد ارتبطت نشأة الشعر بمرحلة من مراحل نمو اللغة لدى الإنسان ، حين أصبحت اللغة فيلبيط طابع مالى ، بعد أن كانت نفعية مباشرة .

فى المرحلة البدائية الأولى ، نشأت اللغة أداة للصلة بين الفرد وغيره فى سبيل نفع مباشر . فكانت وسيلة من وسائل العمل ، بل كانت هى نفسها نوعا من العمل ، شأن الإنسان البدائى فى ذلك شأن الطفل فى أول عهده بالدلالة الصوتية ، كلاهما ينطق بأصوات ليفهمها عدد ضئيل ممن يحيطون به ، كى يحصل على ما يحتاج ، أو يتغلب على صعوبة تعترضه .

وإذا سابرنا هذه الفروض العلمية - التى تمخض عنها البحث فى المجتمعات البدائية الحاضرة ، والتى تستنتج كذلك من بحوث علم « الأنثروبولوجيا » لدراسة الإنسان الأول - كان من المؤكد أن اللغة استخلمت كذلك - وعلى نحو أوسع قليلا من لغة الطفل - فى المجتمعات الإنسانية الأولى . حين كان يدهم هذه المجتمعات خطر . أو يتعاونون فى سبيل نفع . ومن أجل ذلك نضرب مثلا ندعه هذه البحوث لسو تصورنا قديما المصريين أمام خطر الفيضانات الأولى يتعاونون فى بناء مرتفعات تقام عليها القرى ، فإنه لابد أنهم كانوا يطلقون أصواتا لها مفهومها لدى كل جماعة فى بقعة من البقاع التى يغمرها وادى النيل . فكان يفهم من هذه الأصوات نارة مجئ الفيضان وظهور دلائله الحسية ، وتارة الاستصراح للرد الخطر ، مع ما يصاحب ذلك عادة من انفعالات لا تتجاوز صلاتها المشاهد المريئة رأى العين . ويمكن أن يكون الإنسان ، فى عهده هذه ، قد ترم بأصوات لا يفهمها سواه لغاية

جمالية ، أو تحلى بأنواع من الزينة مدفوعاً في ذلك بحاجة غير علمية ، ولكنه - في هذه المرحلة - لم يتكلم قط بكلام لغوي ذى دلالة على غاية غير عينية وعملية . فلم يكن للكلام آنذاك صبغة فنية ، بل كانت له علاقاته المباشرة بالمدلول (١) .

ثم اتسعت اللغة - بعد قرون طويلة يستحيل تحديدها - حتى دلت على الصورة ، أى استحضار الشيء الغائب المحس بلفظ يدل عليه في حين غياب الشيء ذاته . ثم أصبحت هذه الصور - بعد ذلك - غير مرتبطة بذلك الشيء المحس فحسب . بل بما يتصل به كذلك اتصالاً مباشراً تصويرياً أيضاً ، كارتباطها بمدلولات الخيال الميتافيزيقي الذى هو وليد الخيالات الأسطورية . فكلمة « شجرة » ، مثلاً ، تدل على الشجرة الخاصة المعنية المعلومة للعدد المخلود من أهل تلك اللغة ، كما تدل على الطائر الذى يألفها ، وعلى روح الشجرة ، أو على حدث خاص وقع لمن كانوا حول الشجرة - وفى هذه المرحلة كانت المدلولات التجريدية تبدو حسية ومتمحدة تمام الاتحاد مع مدلول الشجرة العيني .

وهذا ما تعنيه بالدلالة الحسية للكلمات فى تلك المرحلة . وقد بقيت آثارها فى الأساطير : ففلا كلمة : النيل ، كانت علماً على هذا النهر الحسى ، ولها دلالاتها المشعة التصويرية على الفيضان ، وعلى الرى ، ثم هى بعد ذلك تدل على إله معبود يسترضى ليستديم فيضانه . . .

وكان استحضار الأشياء الغائبة بالكلمات مثراً للإعجاب والدهشة لدى الإنسان الأول ، وبخاصة فى اقتران هذه الألفاظ بدلالات قوية متعددة ، لها إشعاعاتها الباهرة (٢) .

(١) مثلاً فى حالة تعاون الجماعات البدائية على صيد حيوان لاقتناه غطره أو التناهى به ، كانوا يطلقون فى حالة الصيد بالألفاظ يفهم منها قرب الحيوان ، أو النهر منه ، أو الفرح باقتناسه . . . ولا سبيل إلى تفصيل طويل متصل بـ *Anthologique* ولا يصل بما نحن بسبيله ؛ انظر :

G : Réész : Origine et Préhistoire du Langage, traduit par Le. Homburger, Paris, 1950, chap. IV ;

C. K. Ogden and I. A. Richards : The Meaning of Meaning, London 1949, p. 309-316.

(٢) المرجع السابق ص ٢١٩ - ٣٢٦ - وهذا مبدأ الاعتقاد فى القوة السحرية للكلمات بالرقيا ، ونظيره - فيما بعد هذه المراحل - امتثارة المدلولات بالكلمات المكتوبة ، ما كان سبب الاعتقاد فى السحر بالتأتم .

وكانت عصور الأساطير الأولى هي عصور الشعر بما دلت عليه الألفاظ من دلالات حسية ، ثم أسطورية ميتافيزيقية ، تتخذ فيها المدلولات التجريدية صورة شكلية في الذهن وتنسج تحت الدلالة الحدسية . في معنى الحبس الجمالي ، إذ كان التجريد المحض صعباً على الإنسان في هذه المرحلة ، ويقابل ذلك أن الألفاظ كانت جسد غنية بإشعاعاتها وصورها المتعددة ذات السلطان على سلوك الإنسان وفكره .

وقد فقد الإنسان فيما بعد ذلك - وبخاصة في العصور الحديثة - قوة هذه الإشعاعات القطرية للألفاظ اللغوية ، عن طريق التجريد وعمليات التجريد (١) فكان الشعر لغة العصور الأولى الميتافيزيقية ، إذ أن الألفاظ نفسها كانت حافلة بالأساطير التي هيأت استخدامها فنياً لقيادة الجماعات ، بترتيبها ترتيباً جمالياً بفضل المتفوقين على سواهم من أفراد تلك المجتمعات ، وهم الشعراء ، إذ أن روح الشعر هي التصوير ، وبناء الصور (٢) . فكان الشعر وليد الأساطير وقوة إشعاع اللغة الأسطورية ، على أن هذه الأساطير لم يكن يراها الأقدمون على أنها أوهام أو خرافات ، بل حقائق حدسية رأوها بعين خيالهم (٣) .

ولم تبلغ القوة التصويرية للغة الشعر ما بلغت في تلك العهود (ولم يبلغ سلطانها على النفوس ما بلغ لتلك العصور . ونعتقد أن الأستاذ العقاد قصد إلى هذا المعنى العميق في قصيدته (من ديوان : وحى الأربعين) إذ يقول فيها :

كان في الأرض قبل عشرين ألفاً من سنى الأرض ، شاعر عبرى
كان ، لا شيك عندي فيه ولا ريب ، وإن شك جاحد وغبي
نظم الشعر في الحسان ، وحيّا قبلة الشمس وهو داع شجي
ليت لي من قصيدة بيت شعر في ثنايا البلاد يرويه حى
ليت لي من قصيدة بيت شعر صبح أم لم يصح منه الروى

(١) فنقرب إلى اللحن هذه المرحلة بالألفاظ لم تنج دلالتها التصويرية تماماً من لفتنا الحاضرة ، مثلاً : « صخر خده » للدلالة على غرور التكبر .

(٢) سيتضح هذا المعنى أكثر من ذلك حين نبين مفهوم الشعر الثنائي الحديث ، ثم حين نتحدث في الصورة ومفهومها في هذا الفصل .

(٣) هذا ما يشرحه الناقد الفيلسوف الإيطالي : فيكو Vico في الباب الثاني من كتابه : العلم الجديد La scienza Nuova

ولا ريب أن الشعر بهذا المعنى قد سبق النثر الأدبي الذي يلحظ فيه الواقع ، ويلجأ فيه إلى التجريد وقوة الألفاظ من حيث مدلولاتها اللغوية المألوفة .

فالشعر لدى الأمم التي عرفت آدابها منذ طفولتها - سابق على النثر الأدبي ؛ ذلك أن نزعة الإنسان الخيالية أسبق وجسودا في تاريخه ، وأيسر منالا لديه من مراعاته الواقع في تصويره وحكاياته وتفكيره جملة . وهذا واضح في تاريخ النتائج الفنية والفكرية كله : فالرسم بدأ خياليا أسطوريا قبل أن يكون تاريخيا ثم واقعا . والملحمة - في صورتها الأسطورية - أسبق وجسودا من التاريخ ومن المسرحية والقصة الواقعية . وكان التاريخ ذا صبغة ملحمة في بدء أمره . وتتضح النزعة الخيالية في رسوم القطريين من الشعوب ، وفي رسوم الأطفال ، إذ يرسم هؤلاء ما في خيالهم أيسر مما يرسمون ما هو أمامهم . ولذا كان الخيال في عصور الإنسانية الأولى هو عماد قوى للإنسان (١) .

فكان الشعر لغة الكهان الأول ، ولغة الفلاسفة والمشرعين الأول ، وهم معلمو الإنسانية في قديم عصورها . وكانت للشعر صبغته الميتافيزيقية التي تربطه بعالم غيبي أسطوري . وفي اليونان كان الشعر يوقع على نغمات العود ، كما ارتبطت المسرحيات عندهم بأناشيد الجوقة ، فكان الشعراء يهلون قومهم بالخيال والعاطفة إلى الحكمة ، في طريق على بزهور الكلمات والنغمات :

٢ - وظل الشعر في القديم ذا صلة وثيقة بالإلهام الإلهي ، وكان رمز هذا الإلهام ما تبين عنه صلة الشاعر بألهة الفنون muses فيما تحكيه أساطير اليونان (٢) .

(١) من أقدم من تحدث في تطور الفن والأدب والاجتماع الأدبية على هذا الباحث والكاتب الفرنسي :

برونيتير ، انظر كتابه :

F. Brunetiere : L'Evolution des Genres dans la Littérature, 1892 ; p. 2-9.

وانظر كذلك : Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, p. 43-45

(٢) المرجع السابق ص ٩٣ - وقد سجل الشاعر اللاتيني : « هوراس » هذا المعنى في بيتين ، وهله

ترجمتهما :

« أن الشاعر صديق الآلهة قد هذب بيناته الإنسان المتوحش الذي كان ملطخا بدماء المذابح البشرية ، حين كان يتنلى بثمر أشجار البلوط » (هوراس : فن الشعر ، بين ٣٩١ - ٣٩٢) ؛ وفيهما النص على اعتقاد الأتنيين في صلة الشعر بالإلهام الإلهي - ثم في صلة الشعر عند اليونان بالموسيقى والإنشاد انظر صفحات ٤٢ - ٥٥ من هذا الكتاب .

ونظيره ما شهر عن العرب في عهدها الأسطوري ، من أن لكل شاعر شيطاناً يقول الشعر على لسانه ، فن ذلك قول الراجز -

إني - وإن كنت صغير السن وكان في العيين نبو عني -
فإن شيطاني أمير الجسن يذهب بي ، في الشعر ، كل فن

بل جعلوا الشياطين قبائل ، كقبائل العرب ، ومن ذلك أن شيطان حسان ابن ثابت كان من بني الشيصبان ، كما يقول حسان :

إذا ما ترعرع فينا الغلام فما إن يقال له من هو ؟
إذا لم يسد قبل شق الإزار فذلك فينا الذي لا هوه
ولي صاحب من بني الشيصبان فطورا أقول وطورا هوه (١)

وقد ذهب خيال العرب بعيداً في هذا التصوير ، وليس له معنى سوى الرمز - أسطورياً - إلى اعتماد الشعراء على الإلهام ، ولهذا كانت الشياطين لكبار شعراء العرب دون صغارهم .

ونعتقد أنه لم يكن يقصد - في بادئ الأمر - بالشيطان سوى الروح الملهمة ، فكان الشيطان هو الجنى ، أى الروح المسترة ، وهو مصدر العبقرية ، نسبة إلى عبقر ، وهو واد يسكنه الجن ، ومعلوم أن من العرب من كانوا يعبدون الجن ، ويجعلونهم شركاء لله ، يدهم الضر والنفع ، والخير والشر ، والجن في هذا المعنى مرادفة للشياطين خيرة أم شريرة ، ثم اكتسبت كلمة الشياطين معنى أرواح الشر بعد ذلك . وبخاصة بعد استقرار الإسلام (٢) . فكانت الشياطين - أو الجن - رمزاً لدى شعراء العرب إلى اعتدادهم بالإلهام .

(١) الجاحظ : الحيوان ج ٦ ص ٢٣١ - أبو العلاء المبري : رسالة النفران شرح الأستاذ كامل كيلاني : ص ٤٧٨ - ٤٧٩ .

(٢) كان العرب في الجاهلية يعبدون الجن ، انظر في القرآن الكريم سورة الأنعام ، آية ١٠٠ : « وجعلوا شركاء الجن » وسورة صبا آية ٤١ : « بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون » ؛ وسورة يس ٦٠ : « ألم أعهد إليكم يا بني آدم ألا تعبدوا الشيطان ؟ » فكلمة الجن والشيطان كانت للأرواح المعبودة الخيرة ، ثم غلبت بعد ذلك على أرواح الشر . وكان حسان بن ثابت يذكر أن له صاحباً من الجن مله الشعر ، فهو روح خير ، إذ يقول له الرسول « روح القفس منك » ، فكان صاحبه من الجن رمزاً

وخير من أشاد بالإلهام ، وبوساطة الشاعر الإلهية ، هو أفلاطون . وقد رأينا موقفه من الشعر والشعراء ، فهو من جهة يذكر وساطتهم الإلهية عن طريق الإلهام ، وهو من جهة أخرى مهاجمهم من نواحي تصويرهم مظاهر الأشياء ، وإثارتهم العاطفة إثارة قد تكون غير مأمونة العاقبة ، ونزعهم غير العلمية ، ثم مهاجمهم لأن منهم من يستثون في الإفادة من موهبتهم فيخضعون فيها لطغيان الجماهير أو لطغيان الحكام المستبدين ، ولكنه يعود فيقر فائدة الشعر الذي يمجّد الآلهة والأبطال وفضلاء الناس ، ويرجع الشعر ذا الطابع الفئائي المصحوب بالموسيقى ، لجلسواه في تربية الشعب (١) .

ولا قيمة للشعر - عند أفلاطون - إلا إذا كان صادراً عن عاطفة مشبوبة وإلهام يعترى الشاعر فيه ما يشبه النشوة الصوفية ، أو نشوة النبوة ، أو وجد الحب ، فلا تكن الصنعة وحدها تخلق الشعر ، إذ أن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا لإشراق فيه إذا قرن بشعر الملهم ، على أن هذا الإلهام لا ثمرة له إلا إذا صادف روحاً خيرة ساذجة طاهرة ، تمجد بأناسيدها الفضائل ، قترى عليها الأجيال (٢) .

واتفق مع أفلاطون تلميذه أرسطو في النظرة إلى رسالة الشعر الاجتماعية الربوية ، وفي الاعتداد بالحاكاة في الشعر ، ولكن أرسطو خالف أستاذه في شرحه للحاكاة ، وبيان أهميتها الفنية . وما يتبع الإثارة فيها من تطهير عمود العاقبة ، ولذا سمى أرسطو بمكانة الشعر ، وجعله أعظم فلسفة في التاريخ (٣) .

ثم إن أرسطو لا يعتد بجانب الإلهام الغيبي في نقده ، كما فعل أفلاطون ، بل اتجه شرحه للشعر وجهة تجريبية ، بتحديد معالم الشعر ، والبحث عن القوانين الفنية فيه

- أسطورياً لإلهامه الخير . ويكاد يصرح بهذا الرأي في تطور معنى الجن والديابولوس من أرواح خيرة إلى شريرة - أبو العلاء المصري في رسالة التنفّان ، الطبعة السابقة ص ٤٧٩ - ٤٧٧ .
ونظير كلمة الجن أو الشيطان في العربية كلمة ديمون *demon (daimon)* في ليونانية واللاتينية واللفظ أتى أخذت منهما ، فكانت في العصر الوثني تطلق على الأرواح التي لها نوع من التصرف في مصائر الناس ، فكانت مرادفة لكلمة *genius* في الفرنسية المأخوذة بدورها عن الكلمة اللاتينية *genius* . وبقى لها معنى الروح الخيرة أحياناً في الفرنسية والإنجليزية ؛ وهذا في المعنى القديم كان لسقوط « ديمون » يلهمه ما يقول . ثم غلبت الكلمة على روح الشر في العصر المسيحي . وصارت مرادفة للشيطان في معناه المعروف عندنا الآن .

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٣٠ وما يليها ثم ص ٢٧٨ - ٢٧٩ .

(٢) راجع ص ٢١ - ٢٢ من هذا الكتاب .

(٣) انظر الفصل الثاني من الباب الأول من هذا الكتاب .

وأثرها ، كما رأينا في الفصل الذى عقدناه للشعر عند أرسطو : فكان أرسطو وأفلاطون ممثلين لانتهاجين عامين في نقد الشعر خلا مجال جدال حتى العصر الحديث : هما الاعتدال بالإلهام والطبع في نتاج الشاعر ، أو الاعتدال بالعمل والصنعة .

وقدما أثر أفلاطون بفلسفته في هذه الناحية في النقد الرومانى ، فردد أقواله شيشرون وهوراس وأفيسد ، وروج كذلك كتاب عصر النهضة وشعراؤها ، فكان الشاعر ذا رسالة مقلسة ونفس إلهية خامية وعبقرية مشرقة بالقيس الإلهى ، وقد هبط إلى الأرض ليبيها لعصر أمثل ، وهو رجل المثالية ، يعيش مع الناس وهو غريب عنهم ، ويضئ المستقبل بمشعله كالأنبياء . ولاشك في أن هؤلاء حوروا آراء أفلاطون في الشعر ، واعتمدوا على شطر منها ، وهو الخاص بالإلهام ، كما سبق أن شرحنا في آراء أفلاطون (١) .

ولكن كتاب عصر النهضة أضافوا إلى هذه الإلهية ضرورة العمل والجهد ، وكان لابد لديهم من اجتماع الطبيعة والفن (٢) . وقد غلبت فكرة الصنعة والجهد في العصر الكلاسيكى ، إذ كانت فلسفة أرسطو هى السائدة لدى الكلاسيكيين (٣) حتى إذا جاء الرومانتيكيون أحيوا آراء أفلاطون من جديد ، فأصبح الإلهام واللاشعور منابع الشعر الصادق . ولم يكن ذلك إلا اعتداداً من الرومانتيكيين بالشخصية ، وترجيحاً لحقوق القلب على حقوق العقل ، انتصاراً للفردية التى كانوا يقدسونها (٤) .

ومن كتاب العصور الحديثة من لا يزالون ينادون بجوانب مستسرة في الشعر لا تفسرها سوى الموهبة ، أو العبقرية ، وكلاهما مما يعجز الإنسان عن شرحه ، فهما من أمور السماء . والشاعر مهياً — فطرة — لصياغة الشعر ، وهو معد لذلك إعداداً غيبياً . وهو يعبر عن الجمال معتمداً على الإلهام واللاشعور بقدر اعتاده على الفكر والمثابرة (٥) .

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٤ وما يليها ؛ وقارنه بهجوم أفلاطون على الشعر والشعراء ص ٢٩ —

٣٠ ، ٣١ .

Chamard : Histoire de la Pléiade, vol. IV p. 147.

(٢) انظر .

R. Bray : la Formation de la Doctrine Classique, Part, II, ch. 2.

(٣) انظر .

(٤) انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ٥ وما يليها . ثم الفصل الأول من الباب الثانى منه .

(٥) من بين هؤلاء كثير من دعاة الشعر الخالص ، ولنا إلى آرائهم عودة في آخر هذا الفصل . انظر :

F. Brémond - la Poésie Pure, VIII, IX

ولكن من الشعراء النقاد من يقللون من قدر الإلهام . ف يرى إدجار آلان بو أن كبرياء الشعراء هو الباعث لم على عدم اعترافهم بما يعانون في صنعة الشعر . فهم لا يصفون ذلك الجهد ، ل يتركوا الآخرين يفهمون أنهم ينظمون عفو الخاطر ، في نوع من النشوة ومن الجنون القوي (١) .

وقد تأثر به الشاعر الفرنسي « بودلير » فدعا إلى عدم الامتنع لالانفعال الوجداني كما دعا إلى مقاومة ما يخطر في البال لأول وهلة ، مما يسمونه إلهاماً ، وبسببه يتعرض الشاعر إلى خطر الخضوع للصور التقليدية ، ونقل وجود الحلية البلاغية التي هي الصق بالنظم منها بالشعر الأصليل . ويرى « بودلير » أن على الشاعر أن يجمع بين الإحساس والنطق التقدي ، وأن يخضع الشعر بدلا من أن يخضع له ، بحيث يتوافر لشاعر في شعره العلم والوعي والصبر وصدق العزم على مراوضة المعاني وصياغتها (٢) .

ويرى رابها كنلك الشاعر الإنجليزي المعاصر « سبنلر » ، إذ يرى أن كل شعر جهد ، وقد يستمر الجهد في النظم يوماً أو أسابيع أو سنين ، حتى يبدو أن الشعر في هذه المدة كأنه قد كتب من تلقاء نفسه . وليس للإلهام معنى سوى إنشاق الفكرة الأولى ، مما تثيرها من قرائن تستغلها قريحة الشاعر ، ثم يأتي بعد ذلك عمل الشاعر الذي يصبغها بصبغتها الكاملة في الشعر (٣) .

أما كروتشيه فهو يشرح معنى النشوة الإلهية أو الجنون الإلهي بأنه ليس سوى تفسير لما قد يستغرق فيه الشاعر من فكرة تستولى على ليه . وقد قضت طبيعة الأشياء أنه إذا تمت تغيرات كبيرة وأعمال عظيمة في مجرى الحياة العادية المادئة ، فإنه يتبعها ما يشبه البراكين من حركات وأحداث ثورية قاسية بالغة القسوة أحياناً . وكذلك الإنسان حين تستولى عليه فكرة ، أو يستغرق في رسالة أو حلم في ، فقد يعتره احتلال في توازن قواه . ولهذا يقال : لا عبقرية كبيرة بدون جنون ، دون تلازم — مع ذلك —

(١) انظر : E. A. Poe : Trois Manifestes. tradition par R. Lalou, P. 57-58

(٢) انظر : A. Gide : Anthologique de la Poésie Française, préface, pP. IX-X.

(٣) انظر : Stephen Spender : The Making of a Poem, London 1955,

P. 52-55.

ويقول نابليون : الإلهام هو الخلق لائق لسانة أطل المرء التفكير فيها ،

انظر : H. Brémond, op. cit. p. 56.

بين هذه القضية والقضية المضادة لها : وهي أن الحائزين عباقرة (١) . ويستلزم الاستغراق في الفكرة - على نحو ما سبق - حب المرء لإبرازها والجهد في إخراجها . وبهذا تكتسب « العبقرية » معنى « القدرة الفنية » ، وفيها - إذن على يصدر عن الشخصية والعمل ابتغاء الغاية ، مما لا يصح إغفاله . أما « الجنون المقدس » و « الجنون الإلهي » المرادفان للإلهام ، مما توصف به العبقرية ، فكلها غريبة عن الأدب ، ولا جدوى منها له في شيء ، ولكن الذي ليس غريباً عن الأدب هو الإلهام بالمعنى الآخر ، وهو حب الفكرة والقيام بها ، والمثابرة الجادة طلباً لما هو جدير أن يقال ، وحب العاطفة التي هي عاطفتنا . ويتطلب الهام بهذا المعنى حمياً فنية ، وذاتية ، و « أصالة أدبية » (٢) . وهذه خلاصة ما احتفظ به العصر من فلسفة أفلاطون في الإلهام الغيبي والجنون الإلهي .

على أن قضية الإلهام في الشعر قد اتخذت شكلاً آخر ذا طابع علمي في النقد الحديث ، منذ اكتشف علماء النفس عالم اللاشعور ، وبخاصة منذ سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩) ، الذي كان بحق رائد التحليل النفسي العلمي . وقد نشر كتابه : « عالم الأحلام » عام ١٩٠٠ . وفي هذا الكتاب يقرر أن الحلم ترجمة للربغات - المكبوتة في عالم الشعور .

فكل رغبة من هذه الرغبات المكبوتة ، لا تضيع ، بل ترسب في عالم اللاشعور ، ولكنها لا ترسب إلا لتطفو في الحلم ، لتحقيق في شكل من الأشكال ، قد يبدو ساذجاً بسيطاً في حلم الجوعان بالخبز ، وحلم الأطفال بالحصول على اللعب التي يريدونها ، ولكنه يبدو غميقاً معقداً حين يترجم عن رغبات الكبار المكبوتة ، فينتقلها إلى شكل آخر ومكان آخر . ولأحلام - في هذه الحالة الأخيرة - لغتها المحازية المعقدة التي من خواصها النقل الزماني والمكاني ونقل القيم التي كانت للرغبة الأصلية ، وبعبارة أوجز : الحلم ترجمة للرغبة في صورة من الصور لا ضرر فيها ، للتنفيس عن رغبة مكبوتة في عالم الشعور . فلعالم الأحلام - عند فرويد - صلة بالعالم الطبيعي وبالعالم الخلق .

وللأحلام كذلك - عن طريق اللاشعور - صلة بمحالات مرضى الأعصاب وبأحلام اليقظة التي يسجلها الشاعر في فنه ، فالفن - كالحلم - تحقيق وهمي للريبات ، وهو تعبير عن أمل مكبوت في الشعور انتقل - بسبب الكبت ، أو بسبب الرقابة المقرضة - في عالم الشعور - إلى اللاشعور ، وفي الصور الأدبية تظهر خصائص صور الأحلام ، من نقل القيم ، والخلط المكاني والزمني .

وعلى الرغم من أن فرويد يرى أن الشاعر والفنان - بعامة - يشبه كلاهما الحلم والمريض عصبياً في استمدادهم جميعاً من اللاشعور . فإن الشاعر أو الفنان يتميزان عنه - مع ذلك - بأصالة في نتاجهما : فكلاهما قادر على أن يرتقى بمستوى أحلامه اليومية لتصبح إنسانية ؛ وبعبارة أخرى : « يتسامى » الشاعر بالأحلام الدنيا في حقيقتها الحسية ، يفقد طابعها الفردي المحض . وتصبح ممتعة للآخرين ، والشاعر يعرف كذلك كيف يحور هذه الأحلام حتى إن مصادرها المحرمة في عالم الشعور بسبب الكبت تصبح خبيثة لا يستطاع الكشف عنها في سر . ثم عنده القدرة على صبغها بالطابع الفني حتى تلد للآخرين ، وتصبح مثار متعة « ومراة لتسليتهم عن رغباتهم المكبوتة (١) .

فكل صورة في الخلق الفني لها جذورها العميقة في عالم اللاشعور . لأن وراء هذه ، الظاهر المضيء الذي نلاحظه في ذات أنفسنا مجالا مظلماً مجهولاً عامراً بالظواهر النفسية التي لا نعرف إلا انعكاساتها المعقدة المحورة ، وهو مجال اللاشعور ، وبتعبير الشاعر عن أحلامه الخبيثة يتحرر منها . وهذا التحرر يقرب نظرية فرويد من نظرية « التطهير » عند أرسطو (٢) .

وقد رجع فرويد كل الفرائث الإنسانية إلى غريزة الجنس أو الرغبة . . وإلى غريزة الموت . ويقصده بغريزة الموت أن في كل إنسان دوافع تضاد دوافع الحياة ، تهدف إلى الفناء والموت . ومن جرائها يسمى الإنسان إلى الهروب بمحاولة إعادة الحياة . وتظهر غريزة الموت كذلك في شكل خوف من الموت . أو ولوع بالقتل ، أو نزعة إلى الانتحار .

(١) هذه الأفكار الأخيرة مأخوذة من محاضرة لفرويد عام ١٩٢٠ عنوانها : « مقدمة عامة لتحليل

النفس » انظر : W. K. Wimsatt, op. cit. p. 611-621

(٢) المرجع السابق ص ٦١٢ ثم هذا الكتاب صفحات ٧٠ - ٧٤ .

وقد استندرك فرويد كثيراً من أخطائه فيما يخص قصر الصور الأدبية على عالم الكبت ، ومقارنة الفنان بالمريض والحالم .

وقد استندرك تلامذته عليه ، فرأوا أنه أخطأ في رجوع كل الدوافع إلى الغريزة الجنسية في صورتها الحسية أو في صور التسمي بها ، لأن منها ما يرجع إلى غرائز أخرى كثيرة . ويهنا هنا ما استلزمه عليه يونج Jung من تأثير « اللاشعور الجماعي » (١) في الفرد ، إذ يرى « يونج » أن في أعماق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشري ، وهي في أصلها ترجع إلى أقدم عهود الإنسانية ، يسميها يونج : النماذج العليا Archetypes ، فهي نماذج وراثية من عهود الإنسانية الأولى ، وهي مصدر كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة ، وهي صور تغلغل الفن والشعر ، وتنعكس في المنطقة العليا من الفكر ، وفيها تتجلى آثار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية كلها وتستجيب لها .

واكتشاف اللاشعور - الفردي والجماعي - قد أثر في التحليل النفسي للشعراء في نتائجهم . ولا يقصد من وراء ذلك إلى إرجاع الصور الفنية إلى أحلام أو صور بدائية ، بل إلى الكشف عن التسمي بالعواطف والرغبات ، وعن الطرق الفنية لتصويرها منعكسة من عالم الشعور أو من عالم اللاشعور بخاصة . فالكشف عن صدى اللاشعور في اختيار الموضوعات الشعرية والصور يدلنا على شخصية الشاعر ، إذ أن كل شاعر أصيل يستمد جلور خياله من « اللاشعور الجماعي » أو الغريزي ، أو الفردي . ويتسمي به ، ويحصاء الصور الشعرية والكشف عن دلالتها في حياة الشاعر ومجتمعه ، نقف على أصالة الشاعر . وعلى وحدة عمله الأدبي ، وأسه الإنسانية الأولى ، وأسباب استجابته الناس له . وبذلك لا يقتصر شرح الصور الفنية - بتحليلها نفسياً - على الكشف عن عقد نفسية ، بل يفسر لنا هذا الشرح مشروعية العمل الشعري وأصالته ، والأسباب النفسية لتأثيره في جمهوره ، كما يبين لنا ذلك الشرح تأثير اللاشعور في خلق الصور

(١) فتوسع في شرح عالم اللاشعور ولم يقصره على مجرد الرغبات المكبوتة وميز الفنان بخصائص ينفرد بها عن الحالم والمريض ، وقد ذكرنا بعضها من محاضرة فرويد السابقة الذكر .

الشعرية . فيفسرها تفسيراً تبعد به عن المعنى الميتافيزيقي في الإلهام (١) . ههنا ما يخص الإلهام من حيث إنه مصدر للشعر في القديم والحديث .



٣- وأما تطور مفهوم الشعر ، فقد كان قديماً إما غنائياً وإما موضوعياً . وأقصد بالشعر الموضوعي شعر المسرحيات والملاحم . وقد كان الشعر الغنائي أقدم في النشأة من الملاحم ثم المسرحيات (٢) . وظل الشعر الغنائي والشعر الموضوعي يسيران جنباً إلى جنب ، فوجدت الملاحم والمسرحيات إلى جانب التغني بالمشاعر الذاتية ، وبفضائل الأبطال . وقد رأينا - من قبل - كيف رجح أفلاطون جانب الشعر على شعر المسرحيات والملاحم (٣) ، على حين لم يعتد تلميذه أرسطو بالشعر الغنائي فلم يعالج سوى المسرحيات والملاحم في نقده (٤) .

وقد تأثر الكلاسيكيون بأرسطو تأثراً كبيراً ، فغلب عندهم الشعر المسرحي على الشعر الوجداني الغنائي ، ولكن الرومانتيكيين وفلاسفتهم رجعوا إلى وجهة نظر أفلاطون ، فرجحوا جانب الشعر الغنائي ، فبرى « هرذر » الألماني (١٧٤٤ - ١٨١٣) أي الشعر الغنائي هو التعبير الكامل عن الخلجات النفسية في أعذب لغة صوتية (٥) . وعند الرومانتيكيين أن الشعر الغنائي هو الشعر في معناه الصحيح ، إذ أن متعبه نفس الشاعر ، ولا يعتمد على الأحداث الخارجية عن ذاته في تحليلها وسردها

(١) المرجع السابق ص ١١٥ - ١٢٢ وكلا : ستانلي هاين : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٥٨ ص ٢٨٤ - ٢٨٥ ؛ ولنا إلى ههنا عودة . حديثنا في الصورة الأدبية في هذا الفصل .

(٢) لا شك أن الملاحم الأغريقية كانت أسبق إلى الوجود من الفلسفة والمسرحية والتاريخ ؛ كانت تعظمها جميعاً لدى الشعب اليوناني . وهي ترجع في أصلها إلى أناشيد لتسجيد الآلهة في أعيادهم ، وقد ألفها شعراء لم يعرف التاريخ منهم سوى أسماء أسطورية مثل أرفيوس وأوموليوس . . . ولم يبق من تلك الملاحم سوى مقطوعات إلى جانب الإلياذة والأوديسيا . وكذلك كانت نشأة المسرحيات دينية في أناشيد غنائية تمثيلية كان يحدها الإله ديونيسوس . ويبدو أن الأصل في كلمة تراجيديا أنها كانت إما ملحوظة تغني وتندور حول « تراجوس » (tragos) وهي مزة كانت تقدم قرباناً للآلهة . ويبدو أن الشعر للنساء اللحمة والمسرحية نشأت ونمت متماثلة ، وإن ظلت الأغريتان مختلفتين مختلفتين بالشعر الغنائي . انظر :

Harvey: The Oxford Companion to Classical Literature, P. 160-434.

(٣) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٦ - ٢٧ .

(٤) انظر ص ٤٤ - ٤٧ من هذا الكتاب .

(٥) انظر ؛

W. K. Wimsatt, op. it. P. ٣373.

كما في المسرحيات والملاحم . ثم إن الشعر الغنائي قوته في صوره ، وفي دلالاته - الإيحائية على معانيه . وهذه الصور قوى تستمد سلطانها من النفس ، ومن لفنة القطرة الأولى التي كانت كلها صوراً ورموزاً حية . واللغة التصويرية هي بجلى الفن الحق ومصدر قوته ، ونتيجة لذلك كله كان للشعر الغنائي فضل على الشعر المسرحي . ولذا غلب الشعر الغنائي على الشعر المسرحي في عصر الرومانتيكيين ، بل غزا الشعر الغنائي المسرحيات الرومانتيكية نفسها ، فكان لها طابع غنائي ذاتي واضح (١) .

وفي العصر الحاضر أصبحت المسرحيات - في كثرتها الغالبة - تكتب نثراً ، وتمت القصص الثرية ، وأصبحت تنافس المسرحية وترجحها . وماتت الملاحم .

ومن نقاد العصر الحاضر من يحاول أن يحو القوارق بين الشعر الغنائي والشعر المسرحي . وقد رأينا كيف يرجع بندتو كروشييه كل قيمة الشعر والمسرحيات إلى ناحية غنائية في دلالة المقطوعات الشعرية المنفردة على المعاني الغنائية الخاصة بالموقف في كل مسرحية (٢) . ويرى الشاعر الناقد الإنجليزي المعاصر : « إليوت » أن المسرحية في جوهرها شعرية ، وأن الشعر في جوهره ذو طابع درامي ، فالمسرحية المثالية ، عنده ، هي المسرحية الشعرية ، وهذا على الرغم من اعترافه بالقوارق الفنية بين المسرحية من حيث هي والشعر الغنائي ، وعلى الرغم من إقراره بأن من بين كبار المسرحيين من ليسوا بشعراء (٣) . ولكن دعوات « إليوت » ومن نحائمه لم تؤثر في الاتجاه العام للعصر من معالجة الموضوعات المسرحية - في أكثر الحالات - في النثر ، لما تقتضيه طبيعة عملها الفني كما سنتعرض لذلك في آخر هذا الفصل عند حديثنا في قضية الالتزام ، ثم في الفصل الأخير من هذا الكتاب .

وفي هذا الاتجاه العام للعصر رجح الشعر - في معناه الحديث - إلى مجال الوجدان الغنائي . وليس هذا الوجدان مقصوراً على الناحية الذاتية المحضة ، بل إنه قد يواجه

(١) المرجع السابق ص ٣٧٤ - وهكذا :

R. S. Crane : Critics and Criticism, P. 440-441.

ثم كتابتها : الرومانتيكية ، الباب الرابع ،

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٩٦ - ٢٩٨ .

W. K. Wimsatt, *ibid.* cit. p. 592-594.

(٣) انظر :

T. S. Eliot : *Essais Choisis*, trad. française, Paris 1950, P. 61-78.

القضايا العامة وبمس المسائل الاجتماعية ، ولكن من ثانيا الوجدان وتجاوله مع المجتمع .
فالشعر الحديث ميدان الأحاسيس الوجدانية فردية كانت أو اجتماعية . ذلك مجمل لتطور
مفهوم الشعر في الغرب .

أما الشعر العربي ، فواضح أنه في جملة - قبل عصرنا الحديث - كان
مقصوراً ، أو يكاد ، على المجال الفئائي (١) . وحين نشأت فيه المسرحيات في
العصر الحديث تأثرت - في طابعها العام - بالكلاسيكية والرومانتيكية في بادئ أمرها ،
فكانت المسرحيات الشعرية ، وأوضح مثل لها مسرحيات شوقي (٢) ومسرحيات
الأستاذ عزيز أباظة ، ثم غلب الاتجاه العالمي على المسرحيات العربية ، فانفصلت عن
الشعر ، وصارت في جملة نثرية . واختص الشعر بمجال الوجدان . شأنه في العربية
شأن الاتجاه العالمي العام .

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٦٢ - ١٦٣ .

(٢) قد درسنا وجوه تأثير شوقي بالكلاسيكية والرومانتيكية معاً في مسرحيته مجنون ليل ، في كتابنا :
الحياة العاطفية بين العارضية والصوفية ، الفصل الثالث من الكتاب .

(٢)

مفهوم الشعر في العصر الحديث

مجال الشعر هو الشعور ، سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة كشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، أو نفسه من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون ، أو مشكلة من مشكلات المجتمع ، تترأى من ثنايا شعوره وإحساسه .

فلإثارة الشعور والإحساس مقدمة في الشعر على إثارة الفكر على التقيض من المسرحية والقصة . فلإثارة الفكر من طبيعة العمل الفني فيها قبل إثارة الشعور . ولذا كان موقف القاص أو المسرحي من المسائل والمشكلات موقفاً تحليلياً . على حين يظل موقف الشاعر في تصويره تجميعياً أكثر منه تحليلياً .

ولا نقصد من ذلك إلى القول بأن الشاعر في عمله الفني يكون ناثراً للشعور . بل إلى أنه يثير في القارئ الشعور بالوسائل الفنية في الصياغة ، وذلك بتأليف أصوات موسيقية ، تضيف موسيقاها إلى قوة التصوير ، فتتراسل بها المشاعر وهذه المشاعر بدورها طريق بث أفكار تتمكن من النفس عن طريق التصوير بالعبارات الموقعة . على الرغم من أن هذه العبارات توحى بالأفكار ، ولا تذلل صراحة عليها . فقوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور ، لا في التصريح بالأفكار مجردة . ولا في المبالغة في وصفها . ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها ، لا على تسمية ما تولده في النفس من عواطف ، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة التعبير الفنية ، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد ، وأبعد من التصوير والتخصيص (١) .

والعنصر الموسيقي في التعبير يضيف إلى الإيحاء . ويقوى من شأن التصوير . ولكن مجرد الوزن أو التقفية لا يكفي فارقاً بين الشعر والنثر . وقديماً لحظ أرسطو في النثر أنه قد يتوافر له نوع من الإيقاع كالشعر (٢) ، وكثير من الكلام المنظوم لا يدخل في

(١) انظر :

A. Gide : Anthologie de la Poésie Française, Préface, P. XL VII-LI

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٢٢ .

الشعر إذا خلا من الإيجاء ومن التعبير عن تجربة، وإذا لم تتوافر له قوة التصوير . هذا إلى أن الوزن والإيقاع في الشعر قد يتغير مفهومها كما سنشرح في موسيقى الشعر بعد . ووسائل الإيجاء قد عني بها المذهب الرمزي في الشعر ، وقد أثر هذا المذهب : من هذه الناحية ، في الآداب العالمية المختلفة ، على الرغم من أن كثيراً من مبادئه الأخرى قد عفت أو هان شأنها ، كما سنعرض له بشيء من التفصيل في قضية الالتزام في هذا الفصل .

والإيجاء والتصوير — إذ انصلما في القصيدة — صارت نظماً ، وفقدت روح الشعر ، كما أنهما قد يوجدان في بعض فقرات في النثر ، فتكون له حينئذ صيغة الشعر .

وإذا نظرنا إلى الشعر الكامل في صفته من حيث هو شعر ، ثم إلى النثر بوصفه نثراً ، أمكننا أن نفرق بين لغتيهما من حيث الإدراك الفنى العام والموضوع :

ف لغة الشعر لغة العاطفة ، ولغة النثر لغة العقل ، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم أو الكاتب ، فبهارته يجب أن تشف في يسر عن القصد ، والجمل فيه تقريرية ، وعلازمات على معانيها ، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها ، وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل المبنية أولاً على الفكر (١) . أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه ومحاولة شعوره يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور ، وفي لفظة هي صور .

فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية ، وفي هذه الصور بعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة ، إذ الأصل في الكلمات في نشأتها الأولى أنها كانت تدل على صور حسية ، ثم صارت مجردة من المحسوسات ، وهذا معنى ما يقال من أن الكلمات في الأصل كانت هيروغليفية الدلالة أو تصويرية . والشاعر يحاول أن يتحدث بلغة تصويرية في مفرداته وجمله ، أى

(١) انظر : M. Croce : Esthétique ... P. 27 وكذا :

R. M. Albères : Bilan Littéraire du XX^e. Siècle P. 155-160

أنه بعيد إلى اللغة دلالتها المير وغليفية التصويرية الأولى، بما يثبت في لغته من صور وخيالات (١) .

والشاعر يستغرق في تجربته ، والكشف عنها هو غايته . ونظرة إلى جمهوره ثانوى ، لأن عمله استجابة إلى شعوره قبل أن يكون تلبية لفكرة . أما الناشر فغايته

(١) تمثل هنا هذا المثال البسيط كى نفهم به أصل الفكرة : يقول فولتير : أن الشعر وضع صوة متألقة مكان الفكرة الطبيعية في النثر . فلما نقول في النثر : في العالم شاعر شاب فاضل عظيم الموهبة يكره الحسد والتصب . ونقول في الشعر في نفس المعنى : (نطش عن نقل الوزن) :

لى « مينرف » ا ا لى « أستريه » ا ا

بكما ألهم شيا به ،

فسلك طريق الفنون والفضائل ٥

وسقط دون تلميه في هزيمة نكراء :

التصب الوحشى ،

والحسد الزائف القلب الزائف النظرة

(J. Suberville : Théorie de l'Art ... P. 225)

وقد عاد شاعر إلى دار أسباب له فوجدناها قد تغيرت حالها ، فاثار أيام ذكرياته الحلوة بها ، وكيف خلق قلبه هذه الذاكرة ، وندم على رجوعه إليها ليرأها على تلك الحال موحشة مقفرة ، نسج فيها المنكبات خيوطه ؛ هل حين غلت الذكريات في نفسه سمية . انظر كيف يصوغ الدكتور ابراهيم ناجى هذه الخواطر شعراً في قصيدته « المودة » ؛ أغترنا منها هذه الأبيات :

هذه الكعبة كنا طائفها	والمصلين صباحاً ومساء
كم صعدنا وصعدنا الحسن فيها	كيف بالله رجعتنا غابرة ؟
دفرق القلب بمنى كالذبيح	وأنا أضف يا قلب أفتد
فيجيب الدمع الماضي الجريح	لم عدنا ؟ ليت أنا لم نعد ؟
لم عدنا ؟ أو لم نطو الثرام	وفرغنا من حنين وألم
ووضنا بسكون وسلام	وانهينا لفراغ كالعلم
موطن الحسن ثوى فيه السأم	وسرت أنفسنا في جوه
وأناع الليل فيه وجثم	وجسرت أشباحه في بهوة
والبلل أيسرته رأى البان	ويدها تنسجان المنكبات
صحت يا ويحك !! تبدو في مكان	كل شيء فيه حتى لا يموت ! !
كل شيء من سرور وحزن	واليال من يبيح وشجى
وأنا أسمع أقلام الزمن	ونطى الوحشة فوق اللدج

فنكل شيء صور سمية تدل على انفعال عاطفى واستغراق في التجربة الشعرية (انظر ديوان ابراهيم ناجى ص ١٧ - ٢١ مطبعة التماون) .

تبادل الحجاج والأفكار ، ولذا يخف سريعاً إلى غايته ، ونظره في نثره موجه — أولاً — إلى جمهوره .

وكان النثر في تمام صياغته لتوضيح ما فيه من فكرة ، وكمال الشعر في الإيحاء بما يزخر به من شعور أو عاطفة ، يلجأ في الكشف عنهما إلى الوسائل الإيحائية للغة في تعبيراتها الدلالية والموسيقية : ويلقى عليهما أضواء فيها بعض الإضمار ، ليزيد الإيحاء قوة . وهذا الإضمار مشروع لأن الشرح والتفسير ليسا هما الغاية الأولى للشعر ، وإنما غاية الشعر الوقوع على التعبير الإيحائي الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس في صورة وجدانية .

وإذا فهمنا خطية أو أدباً نثرياً فنحن قادرون على التعبير عن الفكرة التي يحتويها في صور أخرى . ولكن فهم الشعر الجميل يكشف عن حالة نفسية خاصة لا يستطيع . تمام التعبير عنها في صورة أخرى ، فالنثر — على ما قد يتوافر فيه من صياغة أدبية — يسهل في غايته ، على حين يقصد في الشعر إلى تثبيت تجربة خاصة بوسائل التصوير والإيحاء . والصياغة في الشعر مقصودة لذاتها ، لا يتم الإيحاء إلا بها ، يقول بول فاليري :

« علاقة النثر بالشعر تشبه — تماماً — صلة المشي بالرقص . فالمشي له غاية محددة تتحكم في إيقاع الخطو ، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينهي بنام الغاية منه . أما الرقص فعلى العكس من ذلك ، فعل الرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التي تستخدم في المشي . له نظام حركات هي غاية في ذاتها (١) » .

(١) يقصد بول فاليري إلى القول بأن المشي مجرد وسيلة ، أما الرقص فنظام حركات مقصودة لتوفير ما قد يكون له من غاية جالية أو رياضية ، انظر

P. Valéry : Poésie, R, Conferencil, 1928, P. 470-472.

وبول فاليري منبعه رمزي . ولا شك أن الشعر الحديث تأثر في مختلف الآداب العالمية قليلاً أو كثيراً بالرمزية .

Louis Cazamian : Symbolisme et Poésie, P. 1-24

انظر :
وكذا :

R. M. Albérés : Bilan Littéraire du XX^e siècle, P. 161-186

وانظر كذلك :

P. Valéry : op. cit. 468-469 Introductoin à la Poétique,

P. 56 — Variété, III P. 66 — Pièces sur l'Art, P. 43, 58 — cf, aussi :

Emil Rideau : Introduction à la Pensée de Paul Valéry, P. 101—104 B.Corce

la Poésie .. P. 17-18.

والشعر يقصد الشاعِر فيه إلى التأمل في تجربة ذاتية محضة ، أو ذاتية لها طابع اجتماعي . لينقل صورتها جميلة . والشعر هو الخلق الأدبي الموقع للشيء الجميل (١) . ومرده إلى الشعور والنوَق لا إلى التفكير . ذلك أن موضوع النوَق هو الجمال . والنوَق لا شأن له بالواجب الذي هو موضوع الحاسة الخلقية ، ولكن الذوق مع ذلك يشرح مواطن الجمال في الواجب من حيث هو جميل ، ويحمل على الرذيلة من حيث هي قبيحة . ولذلك كانت صلة الشعر بالحقائق العلمية من حيث جمالها أو قبحها ، لا من حيث البرهنة (٢) عليها .

٠ والشعر في استعائته بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح ، والتعبير عما يعجز التعبير عنه (٣) .

ومن قبل كان الشعر لا يتميز عن النثر إلا بالوزن والقافية . وكان هذا الفرق شكلياً لا يبين عن روح الشعر ، ولهذا تحدثوا قديماً عن الشعر المنتور ، كأنهم أقروا بأن روح الشعر قد توجد حيث لا نظم كما هو مصطلح عليه (٤) . وقد أصبح ينظر في الشعر إلى تلك الحميا ، وإلى ذلك الشعور المشوب في التعبير عن التجربة الذاتية (٥) . وفي هذا انصراف الشعر الحديث في جوهره إلى الموضوعات الغنائية .

فالشعر التعليمي نظم لا شعر ، وكذلك الملاحم ، فهي لا تعد شعراً إلا فيما قد تحتوي عليه من بعض مقطوعات غنائية ، وكلاهما في العصر الحديث إلحاد في عالم الفن . أما المسرحية فهي — من حيث إنها مسرحية ليست — شعراً وجدانياً ، لأن موضوعها وطولها لا يتمشىان مع ما عليه الشعر الوجداني ، ولكنها قد تعد شعراً فيما تدل عليه من جوانب وجدانية — بوصفها عدة مقطوعات وجدانية — دون نظر إلى وحدتها المسرحية الموضوعية ، لأن مثل هذه الوحدة تضر بوحدة الشعر الوجداني ،

(١) أي الجميل جمالاً فنياً لا طبعياً . انظر هذا الكتاب ص ٣٥٥ - ٣٥٧ .

(٢) انظر : E. A. Poe : The Poetic Principle, in : Complete Tales and Poems, P. 893-894.

(٣) المرجع السابق ص ٨٩٤ - ٨٩٥ - وهكذا .

P. Valéry : Variétés, I, P. 158- 159.

(٤) ستحدث عن الوزن واختلاف الآراء فيه بمد قليل ، حين نتكلم في موسيقى الشعر .

Albérès, op. cit P. 158.

(٥) انظر :

كما سيأتى تفصيله حين نتحدث عن الوحدة العضوية في التجربة الشعرية . وبهذا المعنى نعد راسين مثلاً شاعراً غنائياً في مسرحياته ، لأنه سير فيها أغوار النفس الإنسانية ، وكشف عن منطق العواطف فيها ، على حين مولير ليس كذلك إلا في مثل مسرحيته : « علو المجتمع » *Le misanthrope* ، لأنه يعبر فيها عما يشعر به من مرارة عميقة في نفسه لما يعاني من أدواء المجتمع . فهو شاعر في مثل المقطوعات التي يتجلى فيها هذا الشعور في مسرحيته (١) وهذا ما يقصده حين يدرسون الغنائية *lyrisme* لدى مؤلف مثل مولير وراسين ، ولكن في الإطار الموضوعي ، فهي ذاتية الموضوعية .

فليس معنى التجربة الذاتية أنها مقصورة على حدود المعبر عنها ، بل هي إنسانية بطبيعتها : إذ أن جهد الشاعر منصرف إلى التعبير عن مشاعره بعد أن يتمثلها ، وهو لا يحاول نقلها على حالتها الطبيعية ، وإلا ندت عن حدود الأدب والشعر . وهو يراها بفكره ، ويتأملها ، ويحولها إلى مادة تعبيرية ، عن جهاد وعمل ومثابرة ، لا عن مجرد استسلام للخيال والأحلام . ولهذا يرى كروتشيه أن التعبير « الذاتي » في الشعر الغنائي « موضوعي بطبيعته » لأن الشاعر يجعل ذاته موضوعية ، وكأنه يتأملها في مرآة . فتعبيره ذاتي في نشأته ، ولكنه موضوعي في عاقبة تعبيره عنه ، وهذا التعبير شخصي في تصوير مشاعر صاحبه ، ولكنه عالمي في صورته الشعرية . وهو بذلك محدد لا محدد معاً ، إذ أنه إنساني عالمي في نزعته ، على أن الشعر لا يفقد - بعد - بذلك مقومات الشخصية ، إذ الشاعر فرد في بيئة وموقف معينين (٢) .

(١) انظر :

E. Rideau, op. cit. P. 104, 204 — E. A. Poe op. cit. 889-891.

وكلاً :

B. Croce, op. cit. P. 59, 209-210.

(٢) انظر :

B. Croce' op. P. 8-11

هكذا يجعل لتعريف (١) الشعر ، ولا بد لنا من الوقوف قليلا لشرح عناصر هذا التعريف ، من التجربة الشعرية ، والوحدة ، ومسائل الصياغة الشعرية ، ومسألة الصياغة في الشعر العربي الحديث - ثم مسألة التزام الشاعر ، وفيها نتحدث عن الشعر الخالص ، وعن الشعر لذات الشعر ، أو عن الفكر في الشعر وعلاقته بالاجتماع .

(١) يقسم كروتشي التعبير الأدبي إلى أقسام أربعة : (١) التعبير المطلق ، بعد إخضاع المألقة للعمل الفني ، بحيث تخرج من مجرد الصياح والصجب والبكاء وكلمات التعبير المباشرة ، إذ أن هذه لا تمد من الأدب في شيء ، وإذا وجدت في تعبير أدبي كانت حياء يجب التخلص منه . ويدخل في هذا القسم القصص والمسرحيات ذات الصبغة الخنائية ، والاعتراقات الشعرية واليومية كذلك . (٢) الأدب الخطابى ، وهو نوع من جوهرية . ويدخل فيه الشعر الدينى (وفي رأى كروتشي لا يكون الشعر الدينى شعراً إلا إذا صار إنسانياً في نزعه . فالشعر لم يتقدم بالتوراة على الرغم من صبغتها الشعرية ، لأنها دينية ، وإنما تقدم بفضل هوميروس لأن شعره إنسانى) ، ثم يدخل في النوع الخطابى كذلك الشعر السياسى ، والقصص المجانية ، والمسرحيات ذات القضايا العامة والملاهى كذلك . وقبلما يرتفع الأدب الخطابى كله إلى الذروة الفنية . والشعر فيه منبث في العمل الأدبى ، لا في مقطوعة دون أخرى . فليس كروتشي . في ذلك - مع أولئك الذين يرون العمل الشعرى مقطوعات متفرقة مثل بودلير ، وشعر الحب الذى يقصد به التسلية ، والميلودرامات . والنواحي مسرحيات الرعب ، والمسرحيات المضحكة ، وشعر الحب الذى يقصد به التسلية ، (ج) أدب التسلية ، ومنه الفنية ضعيفة في هذا النوع ، وقد يتوافر فيه بعض جوانب تمهيدية . (د) الأدب التليسى ، وقد يؤول بعض الناس القطع الشعرية الزينة لنهايات تعليمية لا تتناهى مع التجربة ولكنها قد لا تكون مقصودة في بادئ الأمر للشاعر . وهذه الأنواع لا شعرية ، ولكنها لا تضاد الشعر فقد تتلاقى معه على نحو ما سبق .

(٣)

التجربة الشعرية

نقصد بالتجربة الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً يعمق عن عميق شعوره وإحساسه . وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي ، وإخلاص فني ، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجارى شعور الآخرين لينال رضاهم ، بل إنه ليغذى شاعريته « بجميع الأفكار النيلة ، ودواعي الإيثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة ، وأصول المروءة النيلة » ، وتشف عن جمال الطبيعة والنفس (١) .

والشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته ، ويهف على أجزائها بفكره ويربها ترتيباً ، قبل أن يفكر في الكتابة (٢) . والتجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي ، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس ، أو في الفرد ، إزاء الأحداث التي تحيط به . بل إن التجربة لتنبض بحياة تفتح عيوننا على حقائق قد لا تبين عنها حقائق الحياة أو حالات النفس كما تبدو لأكثر الناس . وقد تقصر كلمات اللغة وقواميسها عن الكشف عنها ، إذ أن الصورة الشعرية وما تضمنته من إيحاء أقوى تعبيراً وأثراً .

والشاعر يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي ، سواء كانت تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو ، أم عن موقف إنساني عام تمثله . ولعلنا كان في طبيعة التجربة والتعبير عنها ما يحمل الجمهور على تتبعها ، لأنه يتوقع أن يرى فيها ما يتجاوب وطبيعة التجربة التي جعلها الشاعر موضع خواطره ليجلو صورتها (٣) .

ومهما تكن التجربة عاطفية شعورية ، فلها لا تعزف قط عن الفكر الذي يصحبها ، وينظمها ، ويساعد على تأمل الشاعر فيها ، إذ أن التعبير الشعري مناف -

(١) انظر : E. A. Poe, op. cit. P. 906-907.

(٢) انظر : E. A. Poe, Trois Manifestes, trad. Par Lalou, P. 56

(٣) انظر : P. Goodman : The structure of Literature P. 3-6

كما سبق أن أشرنا - للتعبير المباشر ، ولا ينتج الشاعر في التعبير عن تجربته حتى تصير أفكاره الذاتية موضوعية ، بأن يجعلها موضوع تأمله (١) .

والشاعر على صلة بالحقائق النفسية والكونية التي تلهمه في تجربته . ولكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية ، وهذه العناصر في ذاتها - كل عنصر على حدة - لا يتألف منها شعر ، إذ أنها ، والحالة هذه ، ثرية في طبيعتها . ولكن الشاعر يتخذ منها مواد تصويرية ، إذ يستعين بها على جلاء صوره تتوافرها قوة الإيحاء والتعبير ، بحيث لا يقوى الثر على أدائها . ولهذا كان لكل تجربة شعرية ناحيتان: الأفكار والخواطر المجردة ، وهذه في طبيعتها « شعرية » ، ثم العملية نفسها التي تقوم على وضع هذه الأفكار في قوالب خاصة ، معتمدة على تكرار الوزن والنغمة والقافية والحركة الموسيقية ، مع مزاجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف (٢) .

والتجربة الشعرية لإفشاء بلدات النفس ، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره ، في إخلاص يشبه إخلاص الصوفى لعقيدته ، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته (٣) . فلا يعد من التجارب الصادقة في شيء شعر المناسبات ، لأنه لا يعتمد على صدق الشاعر ، ولأنه يجعل من الشعر مهنة أو دعاية ، عمادها خلق مشاعر لمخاطبة شعور الآخرين ، وليس من شأن هذا الشعر أن ينهض بالفن ، أو يكشف عن أغوار القلب الإنساني . ولم تصدر التجارب الشعرية العالمية الخالدة إلا عن تجارب عاش لها أصحابها ، وغاصوا في أعماق أنفسهم يتأملون ، ويسجلون المشاعر والحقائق ، فجاءت صوراً نفسية عميقة .

وقد جعلنا محور التجربة الشعرية الصدق ، ولا بد أن نضيف إلى ما قلنا ما يزيل بعض عقبات تعرض مفهوم هذا القول . فليس ضرورياً أن يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها ، بل يكفي أن يكون قد لاحظها ، وعرف بفكره عناصرها ،

(١) انظر هذا الكتاب ص ٣٦٠ - ٣٦١ وانظر كذلك .

Henri Brémoud : la Poésie Pure, P. 91-92.

(٢) المرجع السابق صفحات ٦٢ ، ٩١ ، ٧٧ - ٧٨ ، ٩٥ - ٩٧ ، ١٤٩ - ١٥٢ .

Stephen Spender : The making of a Poem, P. 46-52.

(٣)

وآمن بها ، ودبت في نفسه حمياها . ولا بد أن تعينة دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال وعمق التفكير ، حتى يخلق هذه التجربة الشعرية التي تصورها عن قرب ، على حين لم يخض غارها بنفسه . والشعراء مختلفون في ذلك ، فبعضهم يجيد فيما يلحظ ويتخيل ، وبعضهم لا يجيد إلا وصف ما عاناه بنفسه (١) ، ولا يتأق الصدق أيضاً أن يخلق الشاعر بلاداً خيالية أو عصرأ خيالياً يحل فيه أحلامه (٢) .

ويجب التفريق بين شطري شخصية الشاعر : الشعري ، والعمل . فالشطرا الأول مثالي ، يحكى فيه ذات نفسه كما هي ، ويصف مثله وأهدافه وآماله وآلامه ، والثاني عملي يتقيد فيه بقيود الحياة كما هي من حوله . وليس معنى مثالية الجانب الأول أنه بعيد من الصدق ، بل هو أصدق وأسمى وأقرب إلى الدلالة على روح الشاعر من الجانب العملي . وقد يبدو بينهما من التناقض ما يضل في الحكم على صدق الشاعر . فقد يتغنى شعراء بعبء المرأة وطهرها ، ويذكرون أسماء نساءهم ، على حين يعانون في الواقع — كما تشهد رسائلهم الخاصة — من خيانة هؤلاء النساء أو لا يكون الشعراء قدوات تذكر للبطولة المدنية أو الحرية ، على حين تبلى هذه البطولة مشبوبة في أشعارهم ، أو يماثلون بعض الحكام أو بعض الناس ، على حين يضيئون بهم ، ويفرون منهم ، ثم يتغنون مع ذلك بالحكم المثالي الذي يربلون . ولندكر — بهذه المناسبة — الإجابة البارة التي تخلص بها شاعر البلاط (ولر) Waller في رده على ملك إنجلترا « شارل الثاني » ، حين ذكر له هذا الملك أنه لحظ أن الأناشيد التي نظمها له أقل في المكانة الشعرية مما كان ينظمه من أجل « كرمويل » ، فقال الشاعر : « سيدي ! نحن — معشر الشعراء — نتجج في الأوهام خيراً من نجاحنا في الحقائق (٣) » .

والذين هم على علم بالقلب الإنساني يحكون بأنه من الطبيعي أن يتغنى المرء بما يريد ، وبما يعوزه ، وبما تقصر دونه قواه ووسائله . « ولذلك يخرج — من التضاد بين حياة رنقة آثمة وبين المثال المنشود — شعر اكتمل نبلا وصفاء ، لأن الشعر —

(١) يضرب الشاعر الإنجليزي سبنر مثلا أن يصف شاعر الرحلة إلى القطب حين يكون قد رأى الثلوج المتراكمة وشعر البرد ، وهاتى الجوع ... دون حاجة إلى أن يصعب الرحلة بنفسه ، انظر : S. Spender, op. cit. P. 56-85

(٢) كما في قصيدة « الصلاة » و« موسى » لألفريد دي فيني ، وسبقت الإشارة إليهما .

B. Croce, op. cit. P. 145

(٣) انظر :

كما قالوا - يتولد من « الرغبة الحائمة » لا من الرغبة المشبعة التي يتولد عنها شيء ما (١) «
فالشعر يمثل جانب الشاعر الفكرى المثالى لا جانبه العملى ، ومن ذلك الجانب تنشأ
الاحاسيس السامية والعواطف النبيلة .

وجانب خارجى يعين على تحليل الشعر ومعرفة مدى صدقه : ذلك هو الرجوع
إلى المحاكاة فى الشعر ، أى إلى الحقيقة الفنية كما هى مصورة فى شعر الشاعر من ناحية ،
وكما هى معروفة فى معناها فى خارج نطاق العمل الشعرى من ناحية ثانية ، وبعبارة
أخرى : ينظر إلى الصورة ونموذجها . ولكل عمل شعرى حقيقة خارجية عن نطاق
العمل الشعرى ، نفسية أو كونية أو اجتماعية ، ونعد حقيقة خارجية كذلك المثال
الذى يوحى به الشاعر كما هو فى المقاييس الإنسانية . فهناك محاكاة للحياة ومحاكاة
للطبيعة ، ومحاكاة للعواطف ، ومحاكاة لأعمال الناس ، ومحاكاة للمثال . فالحقيقة
الفنية تشبه نموذجاً ، أو إنحاء بنموذج . وما يسأل عنه فى هذه الحال : أهى محاكاة
عميقة ؟ تمت بفننا للأصل الذى حاكته ؟ هل النموذج جدير بأن يحاكى أو يصور ؟
ويمكن تصور هذا المثال أو النموذج فى الأعمال الشعرية كلها ، حتى فى أوغلها تجريداً
من حيث المثال المتشود ، مع العلم بأن الأدب صورة للحياة ، وأن هذه المحاكاة
لا تقصد إلى محاكاة واقع الحياة اليومية ، بل تقصد من وراء ذلك إلى غاية مثالية
فى تحويل مجرى الحياة العامة ضمناً أو صراحة ، حتى ليتمكن أن يقال : إن الطبيعة
هى التى تحاكى الفن ، وليس الفن هو الذى يحاكى الطبيعة (٢) .

فلا بد أن يتوافر فى التجربة صدق الوجدان ، فيعبر الشاعر فيها عما يجده فى نفسه ،
ويؤمن به . وهنا تعرض مسائل أخرى جزئية خاصة بموضوع التجربة : إلا أن يكون
جليلاً عظيماً جليلاً أم يمكن أن يكون شيئاً عادياً أو تافهاً أو قبيحاً ؟ ، ثم لا بد أن تكون
التجربة ذات دلالة اجتماعية ، أم أن ميدان الشعر هو الذات وما تشعر به من أمور
خاصة بها - أولاً - مهما تكن صلتها بالاجتماع أو بالطبيعة ؟

(١) نفس المرجع ص ١٤٤ - ١٤٩ .

(٢) سبق أن شرحنا هذا فيما يخص المحاكاة عند أرسطو ، وإن كان أرسطو قد قصرها على المرحيات
والملاحم ، انظر هذا الكتاب ص ٤٣ وما يليها وانظر كذلك :

Paul Goodman : The Structure of Literature, P. 6-10.

الحق أننا لا نستطيع أن نخرج من نطاق الشعر التجارب التي موضوعها هين قليل القيمة ، متى استطاع الشاعر أن يضفي عليها من شعوره وتصويره وأخيلته القوة ما ينفذ به إلى ما فيها من معانٍ جمالية أو إنسانية . وبقوة المللعة الشعرية يستطيع الشاعر أن يجد موضوعات للتجارب الصادقة في كل ما حوله متى خلغ عليها من إحساسه ، وغاض عليها من خياله . وفي هذه لابد من قدرة شعرية تفوق المألوف لتتغل هذه المشاهد اليومية إلى عالم الشعر بقوة الإحساس والتصوير الفني . ولابن الرومي في المشاهد العادية أوصاف رائعة ، لحسن تصويره الفني لها ، مع أنها في نفسها قليلة الشأن ، وذلك كوصفه خباز الرقاق (١) . وتنتلج في هذا النوع التجارب الهزلية التي تصور مواطن السخرية الخلقية ، كوصف ابن الرومي لمغنية قبيحة (٢) ، ومثل استهجان الشاعر المهجري رشيد سليم الخوري لشاربيه (٣) .

وقد يكون لهذا المحبون ناحية جدية ، فيها إذا أريد به السخرية من العادات والتقاليد

(١) في هذه الأبيات :

ما أنس لا أنس خبازا مررت به يسمو الرقابة وذلك اللعج بالصر
ما بين رويتهما في كفة شكرة وبين رويتهما قسواء كالقمر
إلا بمقدار ما تشدح دائرة في جلسة الماء يلقي فيه بالحجر
(ديوان ابن الرومي ، شرح كامل كيلاني ، طبعة القاهرة ١٩٢٤ ج ٣ ، ص ٢٤١) .
(٢) في قوله :

غنت فس القلب كل كروب واستوجبت منها أليم الضرب
لما فم مثل اتساع الدوب بقياقة كبقبات الحب
هنازة مثل هدير النجب وهي حل ما أظهرت من عجب
وتنميه من شجا بحب وتشكبه من ديلح الحب
نغرة الصوت غروج الضرب حبس بها ، أيا نديمي ، حبس
قد أسدأت سمى وغسبت قلبى

(ديوان ابن الرومي ، الطبعة السابقة الذكر ، ج ١ ص ١١) (بقياقة : صوتها يشبه صوب الكوز في الماء - الحب (بضم الحاء) : الزير - التلاب الإبل الجهاد - هذارة : تردد صوتها في حنجرتها كما يفعل البير) .

(٣) وما قاله في ذلك :

قالوا : حلقت الشارب جن ، ويا ضياع الشاربين
فأجبتهم : بل - بس ذا ن ، ولا رأيت عيناي ذين
الشبانغلين المزمجين حين ، النازلين الطالعين
أن يتزلا بطننا في أو يصعدا التطلعا بيبى
وإذا أردت الشرب مع حصان كالاستنجين

(الدكتور أحمد الحوفي : الفكاهة في الأدب ج ١ ص ٢٢٤) .

وبيان خطأ المجتمعات وبعدها عن الصواب في اصطلاحها أحياناً على ما يدل على الجمال أو المظهر والجاء ، ولكن مثل هذه التجارب - عادة - دون التجارب الحدية الرصينة التي تبين عن جلال الفكر الإنساني وعمقه ، كما ستمثل لشيء منها بعد قليل .

وسبق أن شرحنا الفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، وبيننا أن عرض الأمور القبيحة عرضاً فنياً - في الشعر أو غيره من الأجناس الأدبية - لا غبار عليه متى أجيد التصوير . وقد يجلو الشاعر - في وصفه الأشياء القبيحة - تجارب إنسانية نفيسة عميقة توحى بأسمى المعاني الخيرة النبيلة ، وتتجلى فيها العواطف الإنسانية الكبيرة ، أو صورة المأساة الإنسانية كما هي ، مما يتطلب الجهد للإصلاح أو شحذ 'لغزائم' لمواجهة الحقائق مهما تكن قاسية ، لعل ظلامها يسفر عن بارقة أمل ، أو يبعث على نخوض غمارها في شجاعة وعزم (١) .

فلا يمكن ، إذن ، أن نحدد موضوعات لتكون شعرية بطبيعتها ، وأخرى لتكون خارجة عن نطاق الشعر ، فقد ينفذ الشاعر ببصيرته ليرى - خلال ما يبدو تافهاً في بادئ الأمر - ما يتم عن مسألة نفسية أو مشكلة اجتماعية ، أو يرى فيه مجالاً لتصوير فني رائع يبين عن مشاعره أو عواطفه . وإذن لا نحكم على الموضوع إلا على حسب ما عاينه الشاعر من جهة قوة التصوير ، ثم من جهة قوة المعاني وجلالها . وقد يقصر شاعر في موضوع عظيم لضعفه ، ويجلي آخر في موضوعات تبدو لأول نظرة ضعيفة في شاعريتها ، على أن نلاحظ ما أشرنا إليه (٢) سابقاً من أنه لا بد من أن يستجيب الشاعر في شعره إلى حافز قوى من شعور إنساني وعاطفة جياشة ، وخيال قوى لا تصنع فيه ، ولا جرى وراء المهارة اللفظية ، وتوليد الصور المتكلفة المكرهة مجرد إظهار البراعة . فذلك شعر الصنعة الذي تدرى فيه الآداب في عصور انحطاطها . وإنما يطلب من الشاعر أن يرجع إلى ذات نفسه وقلبه ، بحيث يتجلى شعره أعق من مجرد حواس ظاهرة وطلاء مصطنع ، فتلمح « وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسنات ، كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية » (٣) .

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٣٣٥ - ٣٣٧ .

(٢) انظر ص ٣٦٣ - ٣٦٤ من هذا الكتاب .

(٣) من كلام الأستاذ المقاد في نقد شوقي في الديوان ؛ وانظر الدكتور محمد متون : محاضرات

في الشعر بعد شوقي ، ١٩٥٥ ، ص ٦ .

ولا تقصد بذلك أنها أمام الشعراء سواء . فموضوع مثل خروج آدم من الجنة قد هيا لكثير من الباقرة فرصاً شعرية لا يمكن أن تتاح لهم في وصف نافذة مثلا ، ذلك أن الموضوع الأول ذو قيمة فنية تثير الخيال بعبارة أكثر مما يثيره الموضوع الثاني . فالذي يهيج الخيال ليس الفكرة المجردة أو الحقيقة المزعومة ، ولكن مجموع صور ومناظر وأعمال وحوادث تستدعي سابقاً الخيال الانفعالي لتنظيمها وتصويرها ، فإذا نظم شاعر فيه شعراً رديئاً كان لنا أن نقول إنه قد قعدت به موهبته الشعرية . ولا ينبغي أن نتهمه بذلك لو أنه لم يجد في وصف حجرة مثلا . على أن الشاعر قد يحكي تجربة عميقة لا تمت بصلة كبيرة إلى عنوانها ، فيكون موضوعها تعلقة للذكر خواطره ، كما فعل « بودلير » مثلا في وصف النافذة ، أو وصف طائر « الألباتروس » ، ومثل خواطر الموت والحياة والفناء في قصيدة ميخائيل نعيمة : « إلى دودة (١) » .

وقد لا يكون موضوع الشعر شيئاً من الأشياء ، وذلك فيما إذا اختار الشاعر خرافة من الخرافات قالبا يث فيه آراءه وخواطره الشعرية ، أو أخذ هذه الخرافة عن تقليد شعبي أو أسطوري ، ليجعل منها سدًى خواطره كذلك ، وكذا إذا كانت الحكاية تاريخية ، فإنه لا يعاب عليه في حالة ما من هذه الحالات أنه أخذها عن غيره . مهما عالجها الشعراء من قبله : ولكن هل تقاس شاعريته لأحداثها ، وسبكه الفني لغير هذه الأحداث ؟ أم يقتصر في عيار شاعريته على ما يبثه في القالب التاريخي أو الشعبي أو الأسطوري من آرائه وخواطره ؟ رأبان للنقاد ، ومن أنصار الرأي الأول تولستوى في نقده لمسرحية « الملك لير » لشكسبير . وينبغي كروتشيه على هؤلاء خلطهم المعاني الشعرية بغير الشعرية ، وينتصر بذلك للرأي الثاني . وأرى أنه لا ينبغي في ذلك الأخذ برأي كروتشيه ، إلا إذا انعدمت الأصالة عند الشاعر في الترتيب الفني لحوادثه ، كان اعتمد فيها على تقاليد شعبية وكفى ، وإلا كان للتصريف في أحداثها أو خلقها قيمة شعرية ، كما في بعض مواقف « فاوست » لحوته ، وكما في قطعة « ألفريد دي فيني » الشعرية التي عنوانها « موسى » ، فإن خلق ألفريد دي فيني لها يدل - من غير شك -

(١) انظر : Baudelaire : oeuvre, éd. de la Pléiade, I, p. 49, 25

وكذا ميخائيل نعيمة : هس الجنون ٧٤ - ٧٧ وكذا :

A. C. Bradley : Oxford Lectures on Poetry, London, 1950 P. 11-12.

على أصالة في تصوير الفكرة في الشعر (١) ، ثم كما في قصيدة « ترجمة شيطان »
للأستاذ عباس العقاد (٢) ؛ وكما في « أرواح وأشباح » لعلى محمود طه .

وكما يفهم مما أوردناه فيما سبق من معنى التجربة ، لا نرى أن نقصر التجربة على الموضوعات ذات الدلالة على المشكلات والمسائل الاجتماعية ، فللشاعر أن يستجيب للموضوعات الجمالية التي يراها ، نفسية كانت أم طبيعية أم إنسانية . ولا سبيل ، إذن ، إلى حصر موضوعات التجربة الشعرية ، على أن الفصل بين التجارب الذاتية ومعانيها الإنسانية الاجتماعية أمر متعذر ، فغالباً ما تكون الموضوعات الذاتية أو الكونية منافذ يطل منها الشاعر على مجالات إنسانية واجتماعية بالغة المدى ، ثم إن المسلم به ، كما سبق أن أوضحنا ، أن كل التجارب الأدبية ذات دلالات اجتماعية من نوع ما (٣) ، ولكنها - مع هذا كله - لا نرى أن نفرض اتجاهاً اجتماعياً خاصاً على الشاعر في تجاربه ، لأن له أن يتناول منها ما يشاء ليصور تصويراً إيحائياً فنياً ما يتناوله من تجارب ، لأنه يستجيب أولاً إلى إحساسه ووجدانه ، وهذا طبيعة عمله الفني ، على النقيض من مؤلفي القصص والمسرحيات ، لأنهم بطبيعة عملهم ينغمسون في مسائل المجتمع ومشكلاته . وهذه مسألة ستعود - بعد قليل - إلى تفضيل القول فيها ، ومناقشة الحجج والآراء في المذاهب المختلفة التي تناولتها ، حين نتحدث عن قضية الالتزام في هذا الفصل .

وحسبنا أن نورد شواهد من بعض التجارب الصادقة في الشعر ، وما أكثرها في القديم والحديث . فن التجارب ذات الطابع الفكري ، ذات الدلالة الاجتماعية العميقة ، قول الأستاذ العقاد :

صغير يطلب الكبرا وشيخ ود لو صفرا
ونحال يشتهي عملا وذو عمل به ضجرا
ورب المال في تعب وفي تعب من افتقرا

(١) ترجمنا كثيراً من قصيدة « موسى » لألفريد دي فيني ، وعلقتنا عليها في كتابنا : الرومانتيكية ، ص ٤٣ - ٤٤ ؛ وانظر كذلك :

B. Croce : la poésie .. p. 92-94

(٢) ديوان الأستاذ العقاد ج ٤ ، ص ٢٣٨ .

(٣) انظر صفحات ٣٥٠ - ٣٥٤ من هذا الكتاب .

فهل حاروا على الأقدار ، أم هم حيروا القدر ؟
شكاة ما لها حكم سوى الخصبين إن حضرا

والشعر في هذه التجربة لا يستوعب نواحيها ، لأن الشاعر وضع حقيقة خالدة
دل عليها دلالة خاطفة بصورة مقابلة ، ثم ركز حكمه تركيزاً عليها ، فالتوب الشعري
فيها يقصر عن عمق التجربة ، وإن كان يوحى بها إيماء قوياً أصيلاً . ومن التجارب
ذات الطابع الفلسفي قول إيليا أبي ماضي في قصيدته : « الطلامس » :

جئت لا أعلم من أين ، ولكني أتيت ،
ولقد أبصرت أُمى طريقاً فشيت ،
وسأبقي سائراً إن شئت هذا أم أيت
كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريق ؟
لست أدري ! ! (١)

وفيما نرى نفس الشاعر موزعة في متاهات الألفاظ الخالدة في سر الحياة والموت ،
وضلال فكرية في هذه المتاهات التي لا يهتدي فيها إنسان بعقله . وقد جعلنا نحس
بهذه المشكلات مجسمة .

على أنه إذا تغنى الشاعر بغرائز دنيا أو بعواطف مسفة ، فهل ينال ذلك من قدر
التجربة ؟ لا شك ، عندنا ، في ذلك ، إذ أننا سبق أن قلنا إن الشعرية وحدها — من
خيال وموسيقى وصور — لا تكون الشعر ، ولكن لابد في الشعر من عناصر
« لا شعرية » ، وهي الأفكار التي هي جزء من عناصر الشعر ما دام يعتمد على اللغة
والكلام . وإن يسمو الشعر بسمو الأفكار ، وتهون قيمته بالخطاطها ، حتى لدى ،
من لا يعنون بالمضمون من كبار دعاة الفن ، كما يفهم من كلام كروتشيه في
كتابه : « الشعر » ، في غير موضع . ونقتصر هنا على نص واحد من نصوصه نموذجاً
لما يفهم من كلامه في المواضع الأخرى . يقول بندتو كروتشيه : « ليأذن لي
القارئ أن أذكر سمة من سمات نتاج الشاعر الإيطالي جيوزوي كاردتشي ، أعترف
بأنها تهز مشاعري كلما تذكرتها : ذلك أنه كان يطلب من الشعراء أنفسهم أن

(١) إيليا أبو ماضي : الجداول ، نيويورك ، ١٩٢٧ ص ٨٩ - ٩٠ .

يزودوا بالاستسلام وبقوة الروح ، كى يتقبلوا ويتحملوا اللحظة السامية . لحظة الموت ، التى يتعالى بها الشاعرُ ويحببها إلى النفس ، معتدا بأنها « الخطوة التى اجتازها هوميروس اليونانى ودانته المسيحى على سواء » .

« وهذا الشعور السامى ، أو هذا الفهم المشروع للشخصية الشعرية ، لا يمكن المرء أن يحيد عنه دون أن يعثره شيء كالضجر ، حين ينظر إلى ما آلت إليه هذه الشخصية الشعرية فيما يمثل الجزء الأكبر من الأدب المعاصر شعوراً وفكرة . وكذلك شأن النقاد والمؤرخين المعاصرين : إنها الرغبة المرضية للأعصاب المثارة ، وهى موضوع ميل من الميول لا يقل عنها مرضاً ، يكاد لا يختلف عن الانفعال المضطرب الذى عبر عنه القديس أنطون فى قصة الكتاب « فلوير » ، حين رأى العملاق « كاتوبلياس » وهو بسبيل تمزيق أعضاء جسمه ليتغذى بها على غير وعى منه ، فقال : إن حقته ليجتدبنى فلم تصر الشخصية محددة عن طريق نتائجها الشعرى ، بل صار الأمر على التقيض من ذلك ، إذ صار النتاج الشعرى هو المحدد بصميم الحيوانية الفردية التى غرق فيها وضاعت فيها معالمة : وحين يتحدثون عن الشعر أنبل الشعر ، يتحدثون عنه وقد أصابته هذه العدوى ، وفاضت منه رائحة التقرور ، رائحة الجنس والغريزة الحيوانية المفترسة (١) » .

هذا ، ولا نقصد من وراء ذلك إلى تقييد الشاعر بالقيم الاجتماعية السائدة ، إذ قد يكون لا مبرر لها ، ولا أن نلزمه بقيم اجتماعية خاصة ، إذ أن ميدان الشعر الذات والوجدان .

وقد عرف النقد العربى القديم شيئاً من هذا التقويم فى النقد العذرى ، حين لم يعبأ هذا النقد بشعر من يتغنون بهذه الغرائز الدنيا ، لا مراعاة منه لقواعد الدين والأخلاق السائدة . . . بل مراعاة للطبع السليم من حيث هو ، ونزولاً على ما يتطلبه سمو المشاعر الإنسانية ، ولكن هذا النقد العذرى كان يسير فى جانب تقليدى عاطفى على نحو ما أوضحنا من عدم تفرقه بين التجارب الشعرية (٢) وقد اتخذت قضية المضمون فى الشعر شكلاً آخر سنقف عنده حين نتناول قضية الالتزام وقضية الصياغة فى الشعر العربى الحديث .

(١) كروتشيه : الشعر من ١٤٦ - ١٤٧ ، وكلاً من ١١٨ - ١١٩ ، ١٢٨ - ١٢٩ .

(٢) هذا الكتاب من ١٨٠ وعلشها ثم من ١٨٧ - ١٨٧ .

الوحدة العضوية للقصيدة

سبق أن تحدثنا عن الوحدة العضوية كما هي عند أرسطو ، وبيننا أن أرسطو كان لا يقصد سوى الوحدة العضوية في المسرحيات والملاحم ، حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب أجزاء « الخرافة » أو « الحكاية » ترتيباً احتمالياً أو ضرورياً . وأشرنا إلى النتائج الفنية الهامة التي ترتبت على اكتشاف أرسطو للوحدة العضوية في المسرحيات والملاحم (١) .

ووحدة القصيدة العضوية متأثرة - إلى مدى بعيد - في إدراكها وتطبيقها بنظرية أرسطو إلى وحدة الملحمة والمسرحية . ونقصد بالوحدة العضوية في القصيدة . وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع . وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها . ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر .

وتستلزم هذه الوحدة أن يفكر الشاعر تفكيراً طويلاً في منهج قصيدته ، وفي الأثر الذي يريد أن يخلقه في سامعيه ، وفي الأجزاء التي تنلج في إحداث هذا الأثر ، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية ، ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء ، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها ، عن طريق التابع المنطقي ، وتسلسل الأحداث أو الأفكار ، ووحدة الطابع والوقوف على المنهج على هذا النحو - قبل البدء في التنظيم - يساعد على ابتكار

الأفكار الجزئية والصور التي تساعد على تأكيد الأثر المراد (١) .

ولابد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة ، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكرة فيه ، ووحدة المشار التي تنبعث منه ، أي أنها صلة تقضى بها طبيعة الموضوع ، ووحدة الأثر الناتج عنه .. فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل ما من الأشكال ، لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها ، فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية في وصفه الرحلة

(١) لا يمكن وضع طريقة معينة يتبعها الشعراء في قصائدهم لرسم منبهجها ، ولتلفيده . وقد اكتفينا بذكر القدر العام المشترك . ويصف الشاعر الإنجليزي « سينتر » أن بعض الشعراء يدركون منهجهم جملة وفي وضوح ، حل حين يحاول الآخرون محاولات عدة رسم هذا المنهج وإتمامه ، ويحورون أو يبررون تغييراً تاماً محاولاتهم حتى يصلوا إلى نتيجة يرضونها . والبررة أيضاً بالتأنيث التي يصلون إليها مهما طال زمن الجهد . وكلا الفريقين يضع أفكاره في شكل ساذج أولاً ، ثم يربتها قبل أن ينظم . ولا مجال هنا لتفصيل هاتين الطريقتين وغرب أمثلة عليهما أنظر .

S. Spender : The Making of a Poem, 46-52

على حين يجب ادجار الآن بر حل بعض الشعراء طريقتهم في ترتيب الأحداث (تاريخية وغترعة) في بادئ الأمر ليكملوها بعد ذلك بالحوار والوصف في الصياغة ، ويرى أن يبدأ الشاعر بتحديد الأثر الذي يريده ، ولأن يتوجه في قصيدته ، وتحديد الطابع العام الذي يسود قصيدته من حزن وفرح ، وتشاؤم وتفاؤل .. ويرى أن هذا النهج غير طريقة لابتكار دقائق الأفكار التي تعين على الوصول إلى الهدف ، ويضرب مثلاً معلولاً بطريقتهم في نظم قصيدته المشهورة : « القراب » ؛ انظر :

E. A. Poe : Trois Manifestes trad. par R. Lalou P. 56-80.

قارن هذه الطرق - هل ما بينها من قاسم مشترك في ترتيب الأفكار ورسم المنهج قبل الكتابة - بما قاله ابن طباطبا في وصف عملية الشعر على الطريقة العربية القديمة إذ يقول : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة ثراً ، وأعد له ما يليه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والتوافق التي توافقته ، والوزن الذي يسل على القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبت ، وأكمل فكره في شغل التوافق بما يقتضيه من المعاني ، على غير تنسيق الشعر وترتيب لفون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظامه ، على تفاوت بيته وبين ما قبله . فإذا أكلت له المعاني ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها ، وسلوكاً سياساً لها تشقت منها .. ويسلك الشاعر منهج أصحاب الرسائل في بلاغتهم ، وتصرّفهم في مكاتبتهم ، فإن قصولا كقصول الرسائل ؛ فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرّفه في فنونه صلة لطيفة ، فيبتخلص من النزول إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماعة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف التناق والفتوق .. . ولا يعدو هذا وصف القصائد القديمة كما كانت عليه ، كما سبق أن شرحنا في القسم العربي من هذا الكتاب - (انظر : محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي : حار الشعر ، ص ٥ - ٦) .

لملح المملوح . وكان لهذا الرباط الواهي مبرر من المبررات في العصر الجاهلي ، ثم صار تقليدها على مر العصور . وقد شرحنا هذه الناحية في الشعر الجاهلي ، وضربنا عليها أمثلة ، وبيننا خطأ القلداء - من نقاد العرب - في ترديدهم لكلمة الوحدة العضوية دون أن يفهموها . ولهذا لم تترك أثراً ما في النتائج الأدبي . ولم تتناف في خيالهم مع فهم القصيدة كما كانت عليه في الأدب العربي قبل العصر الحديث ، على ما بين أجزائها من تنافر يتنافى والوحدة العضوية (١) في معناها الصحيح .

تقضى هذه الوحدة استيفاء كل فكرة في النظم في موضعها المحدد لها من القصيدة ، قبل الانتقال إلى الفكرة التالية ، بحيث لا يصح الرجوع - بعد - إلى الفكرة الأولى في القصيدة ، وإلا بدأ الفكر مضطرباً ، واختلت بنية القصيدة ، كما في هذه الأبيات من رثاء أم السليك لولدها :

والمنايا	رصد	اللقى	حيث	سلك
أى شيء	حسن	لقى	لم	يك لك ؟
كل شيء	قاتل	حين	تلقى	أجلك
طال	ما	قد	نلت	في
		غير	كد	أملك

فلأن هناك ربطاً ما بين البيت الثالث والأول ، وكذلك بين الرابع والثاني ، على حين لا تبو الصلة بين البيت الأول والثاني ، وكذلك بين الثالث والرابع . والقصيدة في الأصل موزعة المعاني ، لا نظام لها (٢) .

وكذلك سينية شوق الأندلسية التي مطلعها :

اختلاف النهار والليل ينسى اذكروا لي الصبا وأيام أنسى

فهى تسير على طريقة تقليدية محضة ، يقلد فيها شوق البحرى ، فيصف شوق حالته النفسية في منفاه وموقفه من نفوه ، ويتحدث بعد ذلك عن حنينه لوطنه ، ثم

(١) راجع هذا الكتاب صفحات ١٩٥ - ١٩٨ .

(٢) ليس هذا سوى مثل لفهم فكرة الوحدة في رسم منتج القصيدة قبل كتابتها ، ومن المحتمل أن تكون قد سقطت أبيات من القصيدة في روايتها ، وكذا يحتمل أن تكون قد وصلت إلينا غير منظمة الأبيات على حسب ما قالتها ناطقتها . انظر (أبو تمام حبيب بن أوس الطائي) : ديوان الحماة ، ج ١ ص ٣٨٥ -

يعيب في حلم تاريخي يتغنى فيه بمجد مصر الغابر ، ويذكر بعد ذلك ما يفعله الدهر بالمالك والعظماء . ويتخذ هذا تملة للحديث عن الأمويين ، يصف آثارهم بعض الدويلات في الأندلس ، وما رامهم به الدهر حتى :

ركبوا بالبحار نعشاً ، وكانت تحت آبائهم هي العرش أمس

ثم يعود الحديث عن موقفه في منفاه فيشكر الأندلسيين ، ويستخلص أخيراً العبرة من التاريخ ، في بيت يلخص فيه غرضه التاريخي في القصيدة ، وهو عرض له بحالته النفسية ، فيقول :

وإذا فانسك التفات إلى الماضى ، فقد غاب عنك وجه التامسى

فنظام القصيدة تقليدى محض ، إذا تراعت فيه وحدة نفسية فلا وحدة عضوية له ، على أن في بعض أبيات القصيدة اضطراباً في ترتيب الأفكار ، حين يقول شوقي :

يا فتاوى ، لكل أمر قرار	فيه يبلو وينجلي بعد لبس
عقلت لجة الأمور عقولاً	كانت الخوت ، طول سبوح وغس
عرت حيث لا يصاح بطاف	أو غريق ، ولا يصاخ لحس
فلك يكشف الشمس نهراً	ويسوم البلور ليلة وكس
ومواقيت للأمسور ، إذا ما	بلغتها الأمور صارت لعكس
دول كالرجال مرتهنات	بقيام من الحدود وتمس

فالآيات في هذا الجزء دائرة حول معنيين أساسيين . أولهما أن للأمور مستقراً ، تتضح فيه بعد إهام ، وكل فكر - مهما يكن عليه من الدربة - يحاول سير غورها ، قبل استقرارها ، يفرق في لجتها . والبيت الأول - من الآيات المذكورة - عنوان لهذه الفكرة ، وما يليه تفصيل لها . وثاني المعنيين أن للدهر ، أو للمقادير التي تجري فيه . سلطاناً على كل ذي سلطان من الأفراد والدول . والمعنى الأول يشرحه في الآيات الثلاثة الأولى ، ثم في البيت الخامس ، والمعنى الثاني ينتظم البيت الرابع ، ثم السادس وما بعده . فهناك لا ترتيب في الأفكار ، إذ ينتقل الشاعر من أحد المعنيين إلى الآخر ، ثم يعود إلى الأول (١) .

(١) انظر : الشوقيات ج ٢ ص ٥٤ - ٦١ وفي القصيدة مع ذلك وجوه إبداع في الصياغة وفي الأفكار ، ولكننا ننظر إليها هنا بمقياس من مقاييس نقد الشعر الحديث .

والوحدة العضوية أثر في الصورة والأخيلة ، إذ تصبح كالبيه الحية في بناء القصيدة وإذكاء الشعور فيها . ولا تكون تقليدية تتراكم على حسب ما على الذاكرة ، أو تستوحى من مظاهر خارجية لا تمت بكبير صلة إلى التجربة ، بل لا عيب من تعاونها جميعاً لرسم الصورة العامة . ، وتقدمها في القصيدة على حسب منهج الشاعر في وصفه شعوره

ولنضرب مثلاً هنا بقصيدة الشاعر المهجري ميخائيل نعيمة ، وعنوانها : « أخى » . وفيها يصور حال الشرق العربي بعد الحرب العالمية الأولى ، وكيف ساقه الغرب إلى الحرب أسوق القطيع ، وتركه غارماً غير غانم ، ضحاياهم وقعوا ليغمم الأجنبي ، وأحياءهم يعانون نتائج يؤس الحرب ، لا يصغى لشكواهم سيدهم فحياتهم موت ، وأولى بهم ظلام القبور من حياة لا يتلوقون فيها طعم الحبور . ونسوق هذه المقطوعات من القصيدة لئرى كيف تقدم الشاعر في هذا التصوير العضوى الحى لتجربته ، حتى انتهى إلى خاتمة طبيعية لتصويره :

أخى ! ! إن ضج بعد الحرب غربى بأعماله
وقلس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن داناه
بل أركع صامتا مثلى بقلب خاطع داهى
لنبكى حظ موتانا

أخى ! ! إن عاد بعد الحرب جندى لأوطانه
رأسى جسمه المنهوك فى أحضان خلانه
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا
لأن الجوع لم يترك لنا صعبا نناجيهم
سوى أشباح موتانا

أخى ! ! قد تم ما لبو لم نشأ نحن ما تما
وقد عم البلاء ولو أردنا نحن ما عما
فلا تطلب فأذن الغير لا تصغى لشكوانا

بل اتبعنى لنحفر خندقاً بالرفش والمعول
نوارى فيه موتانا
أخى ؟ من نحن ؟ لا وطن ولا أهل ولا جار
إذا نمنا ، إذا قمنا ، ردانا الخزى والعار
لقد خبث بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهات الرفش واتبعنى لنحفر خندقاً آخر
نوارى فيه أحيانا

ففى المقطوعة الأولى معارضة الغرب ، فى سلطانه وقوته وبطولته ، بحال
الشرقين التابعين ، ثم يتدرج فى تصوير هذه الحال البائسة ، والإرادة السلبية ،
حتى ينتهى إلى تصوير الأحياء فى لباس الخزى والعار ، وأشرف منه لم حفر اللحد .
ونهاية القصيدة نتيجة طبيعية لتسلسل الصور التى ساقها الشاعر ، وفيها تقدمت القصيدة
نحو النهاية فى حركة نامية . والقصيدة تصور تجربة نفسية اجتماعية معاً . وهى -
على ما فيها من أسمى - إهابة بالزائم ، واستنهاض للهمم ، وتجسيم للتبعة (١) .

هذا وقد تعتمد القصيدة على عنصر قصصى ، فإذا كان هذا العنصر تاريخياً .
فلا يكتفى الاقتصار على سرد الحوادث مرتبة ترتيباً زمنياً ، بل لابد من ترتيب بعضها
على بعض فى سببها وتسلسلها الطبعى ، وإن ظل التاريخ ، بعد ذلك ، سدى على
هذه الوحدة بعد ربط حوادثه كما سبق ، وشاهد ذلك قصيدة خليل مطران . فى صدر
ديوانه ، فى رسم معركة « بينا » بين بروسيا وفرنسا ، وما كان من هزيمة بروسيا ،
وتصوير حالة المهزومين النفسية فى تلك الفترة تصويراً بث فيه الشاعر خواطره -
الوطنية ، من خجل الأحرار من موتاهم على إقامة الأحياء منهم عبيداً لأعدائهم ،
وقد دفعهم ذلك إلى الاستعداد للأخذ بالثأر . حتى فتحوا بباريس عام ١٨٧٠ ،
فهدأت ثائرتهم . ومطلع هذه القصيدة :

مشت الجبال بهم وسال الوادى ومضوا مهاداً سرن فوق مهاد(٢)

(١) لنس أنظر الدكتور محمد متنور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوق ، الحلقة الثالثة ،
١٩٥٨ ، ص ٤٧ - ٤٨ .
(٢) راجع مطلع ديوان خليل مطران الجزء الأول - وكذا : محاضرات عن خليل مطران للدكتور
محمد متنور سنة ١٩٥٤ ص ٣٧ - ٤٤ .

هذا ، والرمزيون ينتقلون أحياناً في قصائدهم من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسى ، مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين ، على حرصهم . مع ذلك ، على الوحدة العضوية - على نحو ما شرحنا - في مجموع القصيدة . وإنما يقصدون بهذا النوع - من الانتقال بين بعض أفكار القصيدة - إثارة عنصر المفاجأة ، رغبة في تقوية جانب الإحياء . إذ أن إثارة صور مختلفة ، وتقريبها للذهن في وقت معا . من أسباب خلق حالة نفسية خاصة ، تولد من تراسل المشاعر المختلفة . وذلك أنهم يقصدون إثارة عالم نفسى مستسر مجهول لا يمكن إلقاء الأضواء عليه إلا عن طريق الإحياء ، وتراسل الحواس والمشاعر والصور . وبهذا تستطيع اللغة أن تدل على أعمق المشاعر في خبايا النفس . ومن الرمزيين من كانوا يستغرقون في خلق أوهام في تصوراتهم ، كى يستعينوا بها على الدلالة على هذه الحقائق النفسية دلالة عميقة بالرغم من مظهر التهويش الفكرى الذى يصفه « رامبو » : « رضت نفسى على خلق الأحلام الوهمية البسيطة ، فكنت أرى في جلاء مسجداً في مكان مصنع ، وجوقة تضرب الدفوف أفرادها من الملائكة ، وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير في طرق السماء ، وحجرة استقبال في قاع بحيرة . . . فأجد في النهاية أن هذا التهويش الفكرى اكتسب صفة التقديس (١) » . فوحدة القصيدة الرمزية نفسية مليئة بالمفاجآت الإيحائية ، وليست نفسية على أساس الداعى الذى تلغى إليه حياة الشاعر الواقعية كما كانت في الشعر العربى القديم . ولنورد من الشعر الرمزي مثالا من شعر « رامبو » ، يقول في بيتين ترجمناهما له شعراً :

سأتحو بنفسي إلى حيث أصغى لشدو الطيور صبحن السلافا
ولكن ، ألقبي ! ! استمع للفنا من الفلك ، سحراً إليك توافي

فـ « لكن » هذه تطف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثانى بالبيت الأول ، بل تسبق على البيت لونا ذا معنى استثنائى خاص ، معنى نفسى فيه من داعى المعانى ما يغمر جوانبه جميعاً (٢) . وقد تأثر بهذا المنحى الأستاذ خليل

(١) انظر : Rimbaud : l'Alchimie du Verbe ; cf. R. m.

Albères : Bilan

Littéraire du XXe Siècle, Paris 1956, p. 177.

(٢) انظر : P. Sartre : Q'Est-ce Que La Littérature, situation II, p. 86,

وقد ترجمنا البيتين ترجمة تكاد تكون حرفية .

شيبوب في قصيدته : « الشراع » - والشراع رمز حبه ، ونوره الهادي في لجة الحياة التي تزعج بالناس والألغاز ، وخضم مهباتها لا ساحل له . ولتقتصر على أبيات من هذه القصيدة - وهي من الشعر المطلق - يقول خليل شيبوب في آخر هذه القصيدة :

ألا يا شراعاً في الظلام يسير .

كهملك همي ، والحياة مسير .

ذهبت ، وما أدري ، كزورقك الذي

أخذت به مستعجلاً كل مأخذ .

أماي آفاق الحياة بعيدة ؟

بليتنا جميعاً ، وهي غر جديدة .

أنبى سائرين إلى الغيوب ؟ ؟

ونبى كاظمين على اللغوب ؟ ؟

ولكن نجماً في السماء ينير .

عليه تسير ،

فكيف إليه تصير ؟

كنجمي هذا النجم بشرق زاهراً .

هي غاية أرى إليها سائراً ،

حائراً ،

في دجى الليالي .

ولا أبالي .

بما قد صنعن على التوالي .

قد أسودت الدنيا ، ولا نور أعتدى به ' ، ' ، ' ، وتولاني أسي لوزن

حياة الوري كالبحر لا منى له وحبي على بحر الحياة شراع (١)

فالانتقالات النفسية المفاجئة الموحية ظاهرة في القصيدة مع استيفائها لوحدها العضوية في مجموعها على طريقة الرمزيين .

(١) مجلة « أبولو » السنة الأولى ، عدد نوفمبر سنة ١٩٣٢ من ٢٢٧ - ٢٣٠ .

ثم إن من كبار النقاد من يضع وحدة طويلة للقصيدة ، تقابل الوحدة الزمنية في المسرحية . وهذا يستدعي أن يكون للقصيدة طول معلوم يتلاءم مع التجربة الشعرية . فإذا كانت القصيدة باللغة القصرفلن يستطيع بها نقل التجربة الشعرية إلى القارئ ، وإثارة فكره وشعوره . وإذا كانت باللغة الطول انقضت وحدتها ، وصارت - إذا كانت من جيد الشعر - كأنها قصائد متوالية منفصلة ، متميزة في مشاعرها وموضوعها . ويفهم من كلام « ألان بو » أن القصيدة لا ينبغي أن تقل عما دون العشرين من الأبيات ، وألا تزيد كثيراً عن مائة بيت (١) .

هذا ، وقد كانت الوحدة العضوية من أوائل معالم التجديد في الشعر العربي الحديث ، ومن بواكر مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب . وكان خليل مطران أول من نبه إلى أنه لم يجد في الشعر العربي « إرتباطاً بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة ، ولا تلاحاً بين أجزائه ، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبياتها . وتوطد أركانها ، وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من - الفرائس ، ولكن بلا صلة ولا تسلسل . وناهيك عما في الغزل العربي من الأعراض الاتباعية التي لا تجتمع إلا لتتنافر وتتناكب في ذهن القارئ » (٢) . وقد اتبع في شعره المنهج الجديد ، ولخصه في مقدمة ديوانه الذي أخرجه عام ١٨٩٠ : « هذا شعر ليس ناظمه بعده ، ولا نحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح . ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ، ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها ، وفي تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وسفوفه عن الشعور الحر ، ونحرى دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر » (٣) .

والأستاذ العقاد أوضح منهجاً وأكثر عمقاً في دعوته إلى الوحدة العضوية في القصيدة ، إذ يذكر أن القصيدة « ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً » ، يكمل فيها

(١) انظر : E. A. Poe : Complete Tales and Poems, P. 889-892

وكذا : B. Croce : la Poésie .. P. 92-93

(٢) خليل مطران في المجلة المصرية - لسنة الأولى ج ٢ ١٦ يونيو ١٩٠٠ ص ٢٢ - ٤٤ .

(٣) مقدمة خليل مطران للجزء الأول من ديوانه ص ٨ - ٩ .

تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقي بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته (١) . والقصيدة « بنية حية » ، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد ، فليس من الشعر الرفيع شعر تغير أوضاع الأبيات فيه ولا تحس منه ثم يتغير فى قصد الشاعر ومعناه (٢) .

وكان لهذه الدعوة أثر ثورى بعيد المدى فى إدراك الشعر وفى إدراك القصيدة بوصفها وحدة حية كاملة ، وفى السمو بموضوعها وغايتها ، وفى صدق صورها وتأزرها جميعاً على الوصول إلى هدفها ، إذ أن الأسلوب « الذى يطلبه قارئ » يكفى بالبيت بعد البيت كأنه شئ مستقل عما قبله وبعده غير الأسلوب الذى يطلبه قارئ . يوجه البيت إلى تذكر ما سبقه وترقب ما بعده . فهذا لا يستريح تشوقه إلا بعد الفراغ من القصيدة ، ولا يحكم على أسلوبها إلا بنسقتها الشامل لأقسامها وأبياتها . أما ذاك فليس يطلب إلا معنى على قدر البيت ، وليس يظن القصيدة شيئاً إلا أن يكون فيها « بيت قصيد » ، ولو كانت هى لغواً مبدداً لا موجب لاتساقه فى نظام . . . وقد ينى أسلوب الأبيات المتفرقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوارج المركبة ، والنظريات المتعددة ، والمعارف التى تتناول الإحساس بالتنويع والتحليل ، ولكنه لا ينى بمطالب النفوس التى تتجاوب فيها المعرفة والإحساس ، وتنظر إلى الدنيا بعين تلمع فيها شيئاً غير هذا النظر الآلى المباح للجميع (٣) .

وقد أكد هذه النتائج القيمة للوحدة العضوية المرحوم عبدالرحمن شكرى فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ، بعنوان : « فى الشعر ومذاهبه » ، وفيها يقرر أن قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة ، وأنه ينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى شئ فرد كامل لا من حيث هى أبيات مستقلة ، وأن مثل

(١) ديوان الأستاذ العقاد (عباس محمود) ، ج ٤ ص ٤٦ .

(٢) مجلة الكتاب ، عدد أكتوبر ١٩٤٧ ص ١٥٠٦ .

(٣) هذا أعنى ما قيل فى وحدة القصيدة " فى النقد العربى " أنظر الأستاذ عباس محمود العقاد فى كلمة ختام . آخر الجزء الرابع من ديوانه ص ٣٥٢ - ٣٥٣ .

الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقش الذى يجعل نصيب أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيباً واحداً ، وكما أنه ينبغي للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام فى نقشه ، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير (١) .

على أنا لا نفعل هنا الإشارة إلى الفرق بين الوحدة العضوية فى القصيدة ، والوحدة العضوية فى الشعر المسرحى وشعر الملاحم ، فالثانية أرسخ ، ومقاييسها أوضح ، لأنها ترجع إلى ترتيب أجزاء الحكاية أو الخرافة وأثر ذلك فى نفسية الأشخاص وتوالى الأحداث . فإذا اختلت الوحدة بأن نقلنا منظراً مسرحياً إلى غير مكانه . أو جزءاً من الملحمة إلى غيره ، موضعاً ، لإنهار العمل الفنى من أساسه . أما وحدة القصيدة فقياسها ، كما قلنا ، ترتيب أجزاء الفكرة ونمو الصور . ودلالة هذا النمو على الحركة الشعرية فى نظام منطقي عند غير الرمزيين . ونظام نفسى إيحائى عند الرمزيين .

وقد يكون للقصيدة عنصر قصصى تاريخى أو غير تاريخى ، وحيداً يكون وحدها شبيهة بوحدة المسرحية . أما إذا لم تكن ذات عنصر قصصى ، فقد تبدو بعض معالم الوحدة العضوية فيها غير ثابتة ، ولكنها مع ذلك مبنية على اعتبارات فنية يجب أن نلاحظ فى البنية العامة ، وقد تختلف هذه الملاحظات المتعلقة بالبنية العامة من وجهة نظر إلى وجهة نظر أخرى ، وتظل فى كل حالاتها دعماً للاعتداد بالوحدة السامة للقصيدة . وأهم ما يجب التنبيه إليه - فى اختيار التجربة نفسه - ألا تتنافر الأجزاء ، وأن تتعاون جميعها فى إحداث المراد ، وأن تتقدم القصيدة فى التصوير شيئاً فشيئاً فى حركة نامية موحية ، وألا يشرح الشاعر فكرة ثم يعود إليها أو إلى ما هو أوثق رباطاً بها عند انتقاله منها إلى غيرها . ويتطلب كل ذلك للتفكير العميق فى بنية القصيدة بوصفها وحدة ذات أجزاء مترابطة قبل البدء فى نظمها . وبعد ذلك قد تتساوى الأجزاء الواحدة فى موضعها من القصيدة أو تتقارب على حسب الوجهة النفسية للبناء العام فيها ، نثبت لو وضعت بعض الأجزاء

(١) راجع أيضاً : الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوق ، ١٩٥٥ ، ص

أو الأبيات مكان الأخرى لم تختل وحدة القصيدة ، وهذا ما يسلم به دعاة الوحدة أنفسهم . ونضرب مثلاً لمرونة معالم الوحدة في القصيدة بقول ميخائيل نعيمة في قصيدته : « أفاق القلب » .

دموع العين قد جمدت وريح الفكر قد همدت
فلم يا قلب . لم يا قل ب فيك النار في لب
وكنت أظنها خمدت ؟
رييح العمر مذ ذهباً وريق الحب مذ نضبا
أفقت ، كنت يا قلبي بلا سمع ولا بصر
كصخر في الحشا رسبا
فكم من مرة هجما عليك الحب فانهزما
وكم ، كم قد جثا قلب أمامك حاملا أملا
فراح مزوداً أماً !!
وكم عين لديك بكت وكم روح إليك شكت
فسالت مهجة الشاكي وجفت دمعة الباكي
ورمما فيك ما تركت
إلى أن دار في خلدي بأنك لست من جسد
وأنتك طينة لما يراني الله لم ينفخ
بها من روحه الأبدي

فالمقطوعة الثالثة . . . فكم من مرة هجما . . . ، والرابعة . وكم عين لديك بكت . . . يمكن أن يتبادلا موضعها دون إضرار ما بوحدة القصيدة . بل يبدو لنا أنهما لو تبادلا الوضع لكان ترقياً في التصوير من الأدنى إلى الأعلى ، وهو أجد ، وذلك أن الشاعر ينص في المقطوعة الثالثة المذكورة على صده لهجمات الحب ، وعدم إصغائه لقلب الحبيب ، وهذا أشد قسوة من تنكره لمطلق باك أو شاك (١) .

(١) ميخائيل نعيمة : | همس الجفون ص ٥٢ - ٥٣ - والأشلة على ذلك كثيرة متنوعة . فمثلاً قصيدة « الطلام » لـ لايليا أبو ماضي ، التي ذكرنا الفقرة الأولى منها (ص ٣٧١ من هذا الكتاب) تتوالى هكذا أبياتها :
أجديد أم قديم أنا في هذا الوجود ؟
هل أنا حر طليق أم أسير في القيود ؟
هل أنا قاتل نفسي في حياتي أم مقسود ؟
أتمنى أنني أدري ولكن لست أدري ؛

ولعل هذا هو السبب في أن الأستاذ الدكتور مندور يفضل في القصيدة أن يستبدل بالوحدة العضوية « التصميم الهندسي » . وفيه توزع أجزاء القصيدة وتحدد وتتطور (١) .

ولكننا - مع ذلك - نفضل إسم الوحدة العضوية على « التصميم » . لأن لها - على الرغم من مرونتها في القصيدة - أثراً عظيماً في إدراك وحدة القصيدة بوصفها عملاً فنياً متآزر الأجزاء في بنيتها ، هذا إلى أثرها العظيم كذلك في صياغة الشعر وفي الصور الأدبية في القصيدة .

وطريق ما طريق ؟ أطويل أم قصير ؟
هل أنا أسعد أم أهدى فيه وأفقر ؟
وأنا السائر في الدوب أم الدوب تسير ؟
أم كلانا واقف والدمر يجري ؟ لست أدري .

(القصيدة : أيليا أبو ماضي : الجداول ص ٨٩ - ٩٠)

لوتبادلت المقطوعتان السابقتان موضعهما ما عر ذلك بوحدة القصيدة ، بل يبدو لي أن الفقرة الأخيرة المذكورة أشد ارتباطاً بالفترة السابقة على المقطوعتين في القصيدة ، وقد ذكرناها من قبل ص ٣٧٠ من هذا الكتاب ، إذ تنتهي هذه الفقرة بقول أيليا :

كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريق ؟ لست أدري ؟

وهذا المعنى أوثق صلة بقوله في الفقرة الأخيرة المذكورة هنا : « وطريق ما طريق ... » ونظير ذلك قصيدة الأستاذ العقاد : « نبتى » ، وهى تجربة صادقة من تجارب القلب الإنسانى :

يا رجائي وسلوقي وعزائي	والنبي إذ اجتواني الأليف
نبتى ، فلست أعلم ماذا	منك قلبي يحسنه مشغوف
كل حسن أراك أكبر من	إن معنك تالد وطريف
لست أهواك للجمال ، وإن كا	ن جميلاً ذلك الهيا العفيف
لست أهواك للذكاء ، وإن كا	ن ذكاه يذكى الهى ويشغوف
لست أهواك للذلال ، وإن كا	ن ظريفاً يصبر إليه التظريف
لست أهواك للخصال ، وإن رف	علينا متهم ظل وريف
لست أهواك للرشاقة والرق	ة والأنس وهو شقى صنوف
أنا أهواك « أنت » أنت فلا شيء	سوى « أنت » بالفؤاد يليف
إن حيا يا قلب ليس بمنى	يك جمال الجليل حب ضعيف

فالقصيدية متتابعة في قياسها حتى تنتهى إلى نتيجةها المطلقة ، وسانيتها مترابطة محكمة ؛ ولكن إذا أشرنا إليت الخامس مثلاً من السادس لم تتغير معانى القصيدة ولا وحدتها ، بل يظهر أننا لو أشرنا إليت الذكاء والخصال إلى ما بعد البيت الثامن كانت المعانى أشد ترابطاً ، لأن صلة الجمال بالذلال والرشاقة والرق والانس أوثق من صلته بالذكاء والخصال جملة (أنظر القصيدة ديوان الأستاذ العقاد : الجزء الرابع ص ٣١٦) .

(١) الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوق ، ١٩٥٨ ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .

(٥)

صياغة الشعر

إذا كان العمل الأدبي - بعامه - يتوقف على المدة في الصياغة ، فإن أولى مميزات الشعر هي استئثار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائه . فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أو ثقل وأهم من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية في العصر الحديث . وذلك أن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيجاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به . وفي لغة الشعر يخضع التعبير لقوانين اللغة العامة . ولكنه يفيد مع ذلك من اعتماده على دلالات القرائن ، وما يمكن أن تضيفه هذه الدلالات على التصوير ، عن طريق موسيقية التعبير ، وموقعه ، وتأثر كلماته ، وأثر ذلك كله في التصوير .

وللأسلوب الشعري مع ذلك جانب تاريخي ، إذ أن لكل عصر ذوقه اللغوي والتصوير الخاص به . وقيمته الفكرية ، ومطالبه التي يروقه تصويرها . ولا يمكن في ذلك فصل المضمون عن شكله الذي يصوغه فيه الشاعر ، كما لا يمكن فصل المعاني في جملتها عن المذهب الأدبي أو المطلب الاجتماعي الخاصين بكل عصر . وعلى الرغم من ذلك . احتفظت لغة الشعر - على مر العصور - بمقومات فنية . لا زالت تنمو بفضل عباقرة الشعراء والنقاد في مختلف الآداب . وانتهت إلى العصر الحديث وأثرت في أدبنا نحن في صياغته ومعانيه ، كما أثرت في فهم معنى التجربة في الشعر كما شرحنا فيما سبق من هذا الفصل .

ولا ينال هذا التأثير - في شيء - من اللغة ألفاظها وقواعدها ، فهذا ما لم يقل به أحد من المجددين الذين يعتد بهم ، في أدبنا أو في الآداب العالمية الأخرى . ولم يدر في خلد هؤلاء المجددين أن ينالوا من اللغة أو سبونوا من شأن المعرفة الدقيقة لأساليبها ومعانيها . ولكنهم أفادوا من الآداب الأخرى كثيراً في فهم معنى الشعر . وفي السمو به عن مجرد الزخرف في الكلام أو المهارة في الصناعة وفي اللعب بالألفاظ . ووصف الكلمات نظماً ، كما اهتموا - بما أفادوا من الثقافات العالمية - إلى ربط الشعر بالواقع في صدق فني وواقعي يعلو عن المعايير التقليدية التي كان يرددها الأقدمون في عمود

الشعر (١) . ورأوا — مسترشدين في ذلك بثقافتهم الغريبة — أن الشعر وسيلة استجلاء الأسرار النفسية والكونية ، كما عرفوا الطرق الفنية السليمة للتصوير والإيجاء ، وهي ما تعيننا في هذا الجزء من الفصل . فاختلاف الآداب ليس حائلا دون التأثير بالصياغة الفنية ، كما أنه لا خطر من هذا التأثير متى اهتمت إليه العبقريات الرشيدة (٢) .

وقدما بحث النقاد في وجوه البلاغة التي يفاد منها في الشعر والخطابة ، وقد سقنا كثيرا منها في حديثنا في نقد أرسطو (٣) ، ثم النقد العربي (٤) . وقد عني النقد العربي بها ، واعتمد التجديد في الشعر على اعتبارات كانت جلها خاصة بهذه الوجوه (٥) . كما استأثر ذلك بكثير من محوهم التي دارت حول عמוד الشعر ، ثم حول اللفظ والمعنى (٦) . وقد أفادوا فيها من بحوث القدماء ولكنهم قد أكثروا في ذلك كله من التفسيرات والتفريعات التي ليس لها شأن في توجيه العمل الفني .

ونرى أن ندرس هنا الصور الأدبية في معانيها الجمالية ، وفي صلها بالخلق الفني والأصالة ، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة ، وإلى موقف الشاعر في تجربته . وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني . مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها ، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي ، والمتأثرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري :

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١٥٤ - ١٦٠ .

(٢) أنظر كتابنا : الأدب المقارن ص ٦٠ - ١١٠ - ١١٢ - وأنظر مقالا في ذلك للأستاذ المقاد عنوانه : « مرجع الشعر » في مجلة الكتاب (أكتوبر سنة ١٩٤٧ ، المجلد الرابع ، ص ٥٠٦) . وقد أثر هذا المبدأ في صومعه بعض نقاد العرب القدامى ، يقول أبو هلال : « ومن عرف ترتيب المعاني واستعمال الألفاظ على وجوهها لغة من اللغات ، ثم انتقل إلى لغة أخرى ، تهيأ له فيها من صنعة الكلام مثل ما تهيأ له في الأولى . ألا ترى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التي رسمها لمن بعده من اللسان الفارسي ، فحولها إلى اللسان العربي ؟ » . ولا يميننا من كلام أبي هلال إلا اقراره للمبدأ العام في تأثيره لغة بلغة في نواحيها الفنية تأثرا عمودا ، وليس هنا مجال البحث في صحة المثال الذي أتى به . أنظر (أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ٥١) .

(٣) أنظر على الأخص الفصل الثالث والرابع من الباب الأول من هذا الكتاب .

(٤) أنظر الفصل الثالث والرابع والسادس من الباب الثاني من هذا الكتاب .

(٥) أنظر الفصل الخامس من الباب الثاني من هذا الكتاب .

(٦) أنظر الفصل السادس من الباب الثاني من هذا الكتاب .

وعلينا لذلك أن نشرح — أولاً — معنى الخيال وأثره في العمل الفني وفي الصورة الشعرية بخاصة ، وقيمة هذه الصورة في المذاهب الأدبية ، وفي الشعر الحديث ، ثم — ثانياً — نشرح موسيقى الشعر واختلاف النظرة إليها في القديم والحديث — مع بيان تأثيرنا في ذلك كله بشعر الغرب .

١ - الخيال

سبق أن تحدثنا في مفهوم الخيال القديم كما كان عند أرسطو والعرب والكلاسيكيين (١) . وكان المفهوم القديم للخيال عقبة في سبيل فهم الصورة ، وفي سبيل ميلاد الشعر الغنائي الحديث . لأن الخيال والوهم شيء واحد عند أولئك جميعاً ، ويجب الحذر منه في الأدب ، بل وفي الأحاديث العامة لدى أصحاب الفلسفة العقلية هؤلاء . يقول لابرويير الكلاسيكي الفرنسي . « يجب ألا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صيبانية ، لا تصلح من شأننا ، ولا جدوى منها في صواب الرأي أو قوة التمييز أو السمو . فيجب أن تصدر أفكارنا عن اللوق السليم والعقل الراجح . وأن تكون أثراً لنفوذ بصيرتنا (٢) » ، بل كان الكلاسيكيون يرون الخيال قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان ، ويقيدون شاعر بقيود نظرية « المحاكاة » لئلا يضل في متاهاته .

وقد تحقق أعظم تحول في مفهوم الخيال ، بفضل الفيلسوف الألماني « كانت » (٣) إذ يرى « كانت » أن الخيال أجل قوى الإنسان ، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال . « ولعلنا وعى الناس قدر الخيال وخطره (٤) » .

وبعد « كانت » أتى الرومانتيكيون ثم أصحاب المذاهب الحديثة حتى اليوم ، فتبعوه في تقدير خطر الخيال ، وفهمه فهماً حديثاً ، على أنه التفكير بالصور على

(١) هذا الكتاب ص ١٠٨ - ١٠٩ ، ١٥٢ - ١٥٤ .

(٢) La Bruyère : Les Caractères

(٣)

(٣) أنظر ص ٢٨٢ وما يليها من هذا الكتاب ، وأنظر بحثاً طويلاً لنا في تطور هذا المفهوم في مجلة

« المجلة » ، أغسطس عام ١٩٥٩ .

(٤) أنظر المقال السابق ، وكذا .

Martin Heidegger : Kant et Le Problème de la Métaphysique, P. 185-196.

حسب طرق فنية تختلف من مذهب فى المذهب فى آخر ، على حسب ما نشرح فى هذه المذاهب .

١- فى الرومانتيكية يعبر « وردزورث » عن التجربة الفنية أنها « فيض تلقائى للعواطف القوية » ، ولكن على أن « يثير الشاعر آثار الانفعال فى حال طمأنينة وهناء » .

ويفرق وردزورث « بين الوهم والخيال » ، ويقرر سمو الثانى وخطر الأول . فالوهم سلبي يفتقر لمظاهر الصور ، ويسخرها لمشاعر فردية عرضية ، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التى من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة فى شكلها ولونها .

وقد كان « وردزورث » من دعاة الخيال المدعم بالعاطفة : مثلاً يقول فى رسالة وجهها إلى شاعر ناشئ : « إن مشاعرك قوية ، فتق فى هذه المشاعر ، فسيستمد منها شعرك ما له من تناسق وشكل ، كما تستمد الشجرة من القوة الحيوية التى تغذيها (١) » . ويقول كولبرديج فى حديثه عن شعر شكسبير : الصور فيه براهين عبقرية أصيلة ، وما ذلك إلا لأنها خاضعة فى صياغتها لسيطرة العاطفة (٢) » .

وكان من أبرز من بحث فى الخيال وأثره فى اختراع الصور فى عهد الرومانتيكيين « وردزورث » و « كولبرديج » . أما وردزورث فلم يعن بالبحث فى الخيال من حيث هو بقدر ما عنى بأثره فى الصورة الفنية الشعرية . وعنده أن « الخيال هو القدرة على اختراع ما يلبس الألواح المسرحية لباساً فيه تكتمل أشخاص المسرحية نسيجاً جديداً ، ويسلكون مسالكهم الطريفة ، أو هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تبرز - معاً - العناصر المتباعدة فى أصلها والمختلفة كل الاختلاف ، كى تصير مجموعاً متكاملاً منسجماً (٣) » ، « وحين يسوق الخيال مقارنة .. فهى نوع من تصوير الحقيقة عن

Wordsworth : Letters, Later Years, 1,537

: (١)

والمرجع السابق ص ٤٠٨ .

Coleridge : Biographia Literaria, Chap. XV., Vol-II

(٢)

والمرجع السابق ص ٤١٨ - ثم قارن هذه الأقوال الرومانتيكية بتغيرتها عند الرومانتيكيين الفرنسيين

ص ٥ من كتابي : الرومانتيكية .

Wordsworth's Prose Works, ed. Grosart, III, 465 ;

(٣) أنظر :

quoted in : W. K. Wimsatt, op. cit. P. 387.

طريق المشابهة ، ثم لا تزال تبأشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها ، وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر ، أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل ، كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الدائمة أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية . ثم إن الصور يؤثر بعضها في بعض على نسق واحد . . والخيال وعى ذو سلطان ثابت الدعائم ، لا يهتدى المرء إليه ، لأنه يعجز عن الموقف على عظمتة . إلا إذا عرفه عن طريق الشعور ، وحينئذ لا تستطيع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه (١) . . وفي هذا كله أصبح الخيال — في بحاله الفنى — ذا مكانة تفوق قوى العقل الأخرى ، ، على شرط أن تكون الصور التى ينتجها متسقة متآزرة ، تتألف على تصوير الحقيقة كما يتضح من النص السالف. هذا موجز لآراء «وردزورث» فى الخيال والصورة الأدبية .

وقد تأثر «كولريدج» بفلسفة «كانت» فى تفرقه بين الحكم الجمالى والحكم العقلى ، كما أفاد كذلك منه ومن صديقه «وردزورث» فى دراسة الخيال (٢) . ويقسم «كولريدج» الخيال إلى نوعين : الخيال الأولى ، والخيال الثانوى .

والخيال الأولى هو القوة الحيوية والعامل الأول فى كل إدراك إنسانى . وهو علمى فى وظيفته ، ويقابل ما يدعوه «كانت» الخيال الإنتاجى . فكل إدراك علمى لابد فية من هذا النوع من الخيال .

أما الخيال الثانوى فهو صدى للخيال السابق ، ويصطحب دائماً بالوعى الإرادى ، وهو يتفق مع الخيال الأول فى نوع عمله ، ولكنه يختلف عنه فى درجته وطريقة عمله ، لأنه يحلل الأشياء ، أو يؤلف بينها ، أو يوحدها ، أو يتسامى بها ، ليخرج من كل ذلك يخلق جديد (٣) . وبحاله الفنى . وهذا النوع من الخيال يدعوه «كانت» الخيال الجمالى (٤) .

(١) وهذه الآراء يتفق فيها وردزورث مع لاعب Charles Lamb أنظر المرجع السابق ص ٣٨٧ - ٣٨٨ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٨٨ - ٣٨٩ ، ٣٩٢ - ٣٩٣ .

(٣) Coleridge : Biographia Literaria, Chap. XIII .

W K. Wimsatt, P. 393.

(٤)

وفي الخيال الثانوى تتجلى - فى رأى كولردج - القوة العليا على تمثيل الأشياء ، إذ أنه يتخذ مادة عمله مما يصلر عن الخيال الأولى من مدركات ، فيحولها إلى تعابر بمثابة تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية التى هى فى أصلها مدركات عقلية محضة . فالطبيعة - كما يراها الشاعر - رموز للحياة الفكرية التى يمارسها المرء أو يشارك فيها .

ويرى « كولردج » ما يراه شلنج الألمانى من أن الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار فى الطبيعة ، فهو يحاكيها فى عمله ، ولكنه ينظم هذه الصور فى وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرق فى الطبيعة : « فى فى الطبيعة من أشياء ، يتثل فى مرآة - كل عناصر الفكر الممكنة ، وكل خطواته وطرقه السابقة على الوعى ، ومن ثم فهى سابقة على النمو الكامل للعقل . وما العقل إلا البؤرة الحق التى تلتق فيها الأشعة الذهنية المتفرقة بدورها خلال صور الطبيعة (١) » . وتتجلى عبقرية المرء فى أنه لا يقصر همه فى نطاق ذاته ، بل يحيا فيها هو عالمى ، لا يقتصر فى ذلك على ما ينعكس فى وجوه الأشياء من حولنا ، أو فى وجوه أندادنا ، بل يتسع فيمتد إلى ما ينعكس فى ذات نفسه على رؤية الورود والأشجار والحيوان ، حتى ما ينعكس من نفس سطوح آلياه ورمال الصحراء ، حيث يجد رجل العبقرية صورة ذاته فى كل شئ ، حتى فيما يتم له عن سر الوجود (٢) » . والفن يقتبس مادته من الطبيعة ليصور الأفكار : « فهو اللغة التصويرية للفكر ، وإنما يمتاز الفن عن الطبيعة بتوحيد جميع الأجزاء حول صورة ذهنية أو فكرية (٣) » .

ويدرك « كولردج » أصالة الشاعر فى خياله على نحو ما أدرك « شلنج » حين شرح العلاقة بين الفن والطبيعة (٤) ، يقول كولردج : « سر العبقرية فى الفنون إنما يظهر فى إحلال هذه الصورة محلها ، مجتمعة مقيدة بجلود الفكر الإنسانى ، كى يستطيع استنتاج الأفكار العقلية من الصور التى تمت إليها بصلة ، أو إضافة

(١) أنظر : Coleridge : On poesy or Art, in : Biographia Literaria : II, 257-258

(٢) أنظر : Coleridge : The philosophical Lectures (1818-1819) New York, 1949, P. 179.

(٣) أنظر : Coleridge : Biographia Literaria, II, 254-255.

(٤) أنظر : W. K. Wimsatt, op. cit. P. 358

هذه الأفكار إليها ، وبذا تصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية ، فتصبح الطبيعة فكرة والفكرة طبيعة (١) .

ويتضح من النصوص السابقة أنه الشاعر - عند الرومانتيكيين - يستعين على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها ، على أن يراعى صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر ، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية . وفي هذا رجوع إلى محاكاة الطبيعة في إخراج الأفكار الذاتية صوراً طبيعية ، ولكن على أن يحتفظ الفنان أو الشاعر بأصالة البحث عن الصور الطبيعية التي تمثل أفكاره ، وترتبط ما بينها عضوياً حول موضوع (٢) واحد .

وهذه الصور - عند الرومانتيكيين - تمثل مشاعر وأفكاراً ذاتية ، إذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصور الشعرية ، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية ، ويرون في الأشياء أشخاصاً تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم ، وينفرون من المناظر الطبيعية التي تبدو كأنها لا تشاركهم شعورهم . وفي أشعارهم تبدو ذاتهم محور تصويرهم (٣) :

ونذكر مثالا لهذه الصور الرومانتيكية بضعة أبيات من قصيدة : « البحيرة » للامارتين ، يقول فيها : « وهكذا نظل مندفعين نحو شيطان جديدة ، نضرب في ليل الأبد إلى غير عودة ، أهلاً نستطيع أبداً - فوق محيط السنن - أن نرسمي القلاع يوماً ؟ كاد العام ينتهي ، أيها البحيرة . . فانظري ! . . هأنذا آتى إليك وحيداً أجلس فوق هذه الصخرة ، حيث رأيتها تجلس ، قريباً من الأمواج الحبيبة التي كانت سراها من جديد . وهكذا كنت تهدين تحت هذه الصخور العميقة ، وعلى جوانب هذه الصخور كنت تتكسرين ، وهكذا كانت الريح ترمي بزبد موجاتك على أقدامها الغزيرة . ذات مساء - ألا تذكرين ؟ - كنا نسيح في صمت ، حيث لم يكن يسمع من بعيد ، فوق الموج وتحت السموات ، سوى خرير الخاديف تضرب - في إيقاعها - ألحان موجاتك . . أيها البحيرة . . والصخور الصماء . . والكهوف . . والغابة

Coleridge : Biographia, II. 258

(١) أنظر :

(٢) المرجع السابق الفصل الثامن عشر ، وكذا :

W. K. Wimsatt, op. cit. P. 398

(٣) أنظر كتاب : الرومانتيكية الباب الثاني كله وكذا الفصل الثالث من الباب الثالث .

المظلمة : أنتن في أمان من الزمن ، بل إنه بعيد إليكن الشباب ، فلا أقل من أن تحتفظن ، وأن تحتفظي - أيها الطبيعة الجميلة ! - بذكرى هذه الليلة (١) . ذاك موجز ما يرى الرومانتيكيون في الصورة الأدبية .

- أما البرناسية - وهي التي تناظر في الشعر المذهب الواقعي أو الطبيعي في القصة والمسرحية (٢) - فلأنها تعنى بالصور الشعرية وصياغتها ، ولكنها تحم الموضوعية في هذه الصور ، ذلك أنها قامت على أنقاض الرومانتيكية التي كانت تحفل كثيراً بالفرد وعواطف الضعف واليأس في اعترافاته الذاتية . لهذا دعت البرناسية إلى الوصف الموضوعي ، فهي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات : كمنظر الطبيعة أو مآثر الحضارات السابقة من أحداث وتماثيل ورسوم ، لتعرض صورها عرضاً لا يختلط بعواطف الشاعر ، كمنظر هذه الصورة تعبيراً موضوعياً عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره ، حتى يستشفها القارئ من خلال ذلك الوصف الموضوعي . ولهذا يلجأ البرناسيون إلى الصور المجسمة (البلاستيكية) ، ليسجلوا مظاهر الصور الكلية للأشياء والموضوعات التي يعالجونها ، كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء . ويوضح ذلك ترجمة هذه الأبيات لرئيس هذه المدرسة : « لو كنت دى ليل » ، في قصيدة له عنوانها : « البحيرة » وهو نفس الموضوع الذي طرقه « لامارتين » على طريقته الرومانتيكية فيما ترجمنا له في الصفحتين السابقتين ، يقول « لو كنت دى ليل » : « بحيرة شاحبة ، هي البحر ، ملحظة بالجزز الدكناء ، التماسيح فيها سريعة الغناء ، ترنق الماء الرهيب وتقض بالأسنان . وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره ، العشب الداخن ، تمور في الهواء الثقيل أفواجاً ، على حين هناك فهود وأسود في خلال الأدغال الكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحلي ، دامية الحلقوم . تأتي ساعة تنام الصحراء ، لترد الماء ، تلك تسير على الأرض مدمرة تموء (٣) من الظلم واللذة ،

Lamartine : Première Méditation Poétique,
Méditation 10 Z

(١) أنظر :

(٢) أنظر :

Marcel Braunschvig : La Littérature Française Contemporaine Etudiée dans le Texte, Paris 1949, P. 3-4

(٣) تد يكون المواد النمو وفضيلها كالفهود (أنظر فقه الآية للشارح طبعة القاهرة ١٩٣٦ ص ٢١٩)

يقال أيضا لقطط ، وهذا الاستعمال المزدوج به ترادف هذه الكلمة العربية قبل miauler بالفرنسية ، والمراد هنا المعنى الأول .

وهذه (الأسود) في خطاها الويدة تزدري أن توقظ الهوام المفترسة ، أو أن تسمع بين أعواد اليراع المشبكية فرس البحر البدين بمنخريه المختلجتين يغط ويتمرغ ، وبقوائمه السمينة يخطط للحما الآسن بزبد المياه .. وفوق هذه المياه الرحبية الدكناء وهذه الجزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية يبدو — حائماً — نوع من صمت الموت يتمثل دائماً في آلاف الأصوات المكتوبة (١) . فالصور التجسيمية والوصف الموضوعي ظاهران في القصيدة ، وبخاصة إذا قارنا بنحواطر « لامارتين » الذاتية في قصيدته السابقة .

ولكن هذا التصوير التجسمي لا يقف فيه البرناسيون عند حدود التشابه الحسي بين الأشياء ، بل إن وراءه عندهم هدفاً إلى جلاء روعة فنية ، أو أفكار فلسفية ، أو مثل إنسانية ، على القارئ أن يستشفها من وراء هذه الصور الموضوعية (٢) . ومن بين البرناسيين « سولي برودوم » يقول من قصيدة له عنوانها : « المجردة » : « قلت للنجوم ذات مساء : أنئن لا تبدو عليكن سعادة ومضاتكن في الانهائي من الظلام البهيم ، فيها صنوف إشفاق أليم ، وأحسب أن في السماء حداذاً تقيمه ، منكن ، عذارى في حاضن البيض ، يحملن شموغاً تعجز العد ، وقد انتظمن في السرير واهنات . أفأنئن في حرم الصلاة أبداً ؟ أم هل أنئن بنجوم جريئة ؟ فتلك التي تلهفن دموع من الضوء ، وليست بأشعة .. في مآقيكن دموع بيض تتألق .. »

« فأجابتني النجوم : نحن نعاني الوحدة .. فكل نجمة — منا — جدناثية من أخوات نحسبن ، أنت جارات لها ، فضوها الخاني الرقيق رهين وطنها ، حيث لاشهود ترمقه ، ثم ينحو أوار معبرها الخيس على مرأى السموات المستخفة بها . وحينذاك أجبنا النجوم قائلاً : لقد فهمت قولكن .. فأنئن شبهات الأرواح ، إذ هي مثلكن : كل روح تتألق بعيدة من أخوات يحسبن قريبات منها ، ثم تحترق رهينة عزلتها الأبدية ، وتقوص في صمت في جوف الظلام (٣) » .

(١) Leconte de Lisle : Derniers Poèmes Paris, 1924, P. 70-71.

(٢) أنظر المرجع السابق ص ٢٢٤ - ٢٣٥ ؛ وكذا :

Francis Vincent : les Parnassiens, l'Esthétique de l'Ecole, P. 53-67.

(٣) أنظر :

Sully Prudhomme : les Solitudes ; in M. Braunschvig, op. cit. P. 22-23

وقد كانت فكرة عزلة الإنسان يروسه ، في العالم ووسط الناس ، فكرة حيية لدى الشاعر ، فهو يصورها في صور مختلفة " ديوانه الذي عنوانه : « خلوات » .

فالصور تتوالى تجسيمية نظرية كألوان اللوحات في الرسم ، وكأجزاء التمثال ، وينفذ الشاعر من ورائها إلى صميم الصورة الكلية لتصوير فكرته في موضوعه .

٣- وقد رأيت الرمزية - وهي المذهب الإيحائي - أن البرناسيين يقفون عند حدود الصور المرمية ، وأنهم - على الرغم من لوحاتهم الرائعة في الشعر - يقتصرون على الحسيات ، والتجسيات ، فتظل صورهم جامدة لا حركة فيها ولا عمق ولا مرونة . ويرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية ، على أن يتجاوزها الشاعر ، ليبر عن أثرها العميق في النفس ، في البعيد من المناطق اللاشعورية ، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس ، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس . وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتمثله وننخله منافل للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير (١) . فالصور الرمزية ذاتية لا موضوعية كما هي عند البارناسيين ، وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني ، ثم هي مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصر اللغة عن جلاؤها :

ويرى الرمزيون أنه - كي تتوافر الصفات الإيحائية للصور - على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعني بها اللغة الوجدانية ، كي تقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه .

ومن هذه الوسائل « تراسل الحواس » ، أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطي المسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاما ، وتصبح المريثات عاطرة .. وذلك أن اللغة - في أصلها - رموز أطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة . والألوان والأصوات والعمور تنبث من مجال وجداني واحد . فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو ، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة . وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ، ليصير ، فكرة أو شعورا ، وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغني والأكمل . ومن دعا إلى الاستعانة بتراسل الحواس ، لكامل التعبير بالصور ، الشاعر الفرنسي بودلير (٢) في قصيدته التي عنوانها : « تراسل » ، وفيها يقول : « الطبيعة معبد ذو

(١) قارئة بفلسفة بنتوقروتشي في الجنس وصلته بالعالم الخارجي من ٢٩٠ - ٢٩١ من هذا الكتاب .

(٢) لأرائه في الأدب والشعر أنظر ص ٢٨٤ - ٢٨٧ من هذا الكتاب .

دعائم حية ، وأحياناً تنطق هذه العمد ولكنها لا تفصح ، ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة . وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات ، كأنها أصداء طويلة مختلطة آتية من البعيد ، لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء ، رحيمة كالليل أو كالضوء (١) . وتحول صفات الحواس وصورها بعضها إلى بعض يجعل العالم الواقعي مثالاً صورياً مختلطاً تتجاوز فيه الحقائق مع الخيالات والأحلام ، وهو ما أشرنا إلى أسسه الأولى عند « إدجار بو » من قبل (٢) .

ويتبع الوسيلة السابقة وسيلة ومزية أخرى : هي إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية ، بحيث تتحدد بعض معالمها ، لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية . فلا ينبغي تسمية الشيء في وضوح ، لأن في التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة ، ثم لأن الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما في الشيء من دقائق يوحى بها هذا الغموض . على أنه يجب أن يكون غموضاً يشف عن دلالاته بالتأمل ، لتلاصق الصورة لغزاً من الألغاز . وهذا ما يعبر عنه الشاعر « فرلين » في قوله : « أحب شيء إلى هو الأغنية السكرى ، حيث يجتمع المحدد الواضح بالمبهم اللامحدود (٣) » . ثم إن الأهمية الأولى للقلال لا للألوان « كما تراهي الميون الساحرة من خلف النقاب (٤) » .

والرمزيون يكرهون في الصورة اللهجة البيانية الخطابية ، بوسائلها التقليدية من سخرية أو تهويل ، لأنهم إنما يريدون التعمق في تصوير المعاني العvisية المتوارية في خفايا النفس (٥) .

ثم هم يحتمون لذلك ضرورة الإيقاع ، وهو أقوى طرق الإنحاء (٦) . وسنتحدث عنه حين نكون بسيل شرح موسيقى الشعر بعد قليل :

هذا إلى أن الرمزيين يعنون بصياغة الصور المهمومة المشوبة بالغموض ، ويتأقنون في اختيار الألفاظ المشعة المصورة ، بحيث توحى اللفظة في موقعها وقرائنها بأجواء

(١) أنظر كتابنا : الأدب المقارن ، ص ٤٠٩ - ٤١٠ والمراجع المبينة به .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٣٨٦ - ٣٨٧ .

(٣) Anthologie ... P. 578.

(٤) أنظر :

(٥) نفس الموضوع السابق .

Verlaine : Art Poétique, in ; Jadis et Naguère ; cf. A. Gide :

(٥) نفس المرجع ص ٥٧٩ .

(٦) لهذا أصل في نقد إدجار آلان بو ، أنظر هذا الكتاب ص ٣٨٦ - ٣٨٧ .

نفسية رحيبة تعبر عما يقصر التعبير عنه ، وتفيد ما لا تفيد في أصلها الوضعي النفعي ، فتصبح كلمة « الغروب » - مثلاً - مبعثاً لصور وجدانية مصحوبة بانفعالات داخلية ، كصراع « الشمس الداي » ، و « الألوان الغاربة الهاربة » ، والشعور بالزوال ، والانقباض ، وانطماس معالم الحياة ، وإثارة الشكوك وما إليها (١) .

وفي هذا كله لا يصير الشعر شعراً بعناصره الفكرية واللغوية التي هي عناصر غير صالحة أو ثانوية فيما يرون ، وإنما يكون شعراً بعناصره الخالصة ودلائله الإيحائية المستمرة المبهمة التي تشف عن أجواء نفسية غريبة لا سبيل إلى التعبير عنها باللغة وحدها ، كما سنفصل ذلك بعض التفصيل حين نتحدث عن قضية الشعر الخالص في هذا الفصل . فالشعر الرمزي شعر يخلق في أجواء نفسية لا عهد للغة بها .

ونضرب مثلاً للصور الرمزية ببعض أبيات في قصيدة من قصائد « رامبو » وعنوانها « السفينة (٢) السكرى » ، يقول فيها معنى نفسه على لسان السفينة : « حين هبطت من الأنهار (٣) الرتيبة الهادئة لم أعد أشعر بالبحارة يجرؤني .. في الهدير الحياش للأمواج - بين مد وجزر - جريت .. قد باركت العاصفة يقطاني (٤) البحرية . وأخف من السداد ، رقصت على الأمواج التي يسمونها الطاوية الأبدية للضحيا ، عشر ليال دون أن آسف على عيون القوانيس الكبيرة الحمقاء (٥) .. ومنذ ذلك الحين استحسنت في قصيدة (٦) البحر ، متفوعة (٧) في ذوب من نجوم لبنية ، أغر مجرى سماوياً أخضر ، حيث يطفو شيء شاحب في نشوة ، غائب في تأمله (٨) ، هو غريق أحياناً يهبط .

(١) أنظر : أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٨٨ - ٩٠ ،

A. gide : Anthologie ... P. 600-603

(٢) هي قصيدة شاب في السابعة عشر من عمره ، لم يكن قد رأى البحر ، ولكن قرأ عنه ، أنظر :

Abry, Bernès, Crouset et Leger : Les Grands Ecrivains de France Illustrés, XIXes, P., 1847.

(٣) هنا مقابلة رمزية بين الأنهار الودية الرتيبة ورمز الحقائق المألوفة لسواد الناس وبين البحار الصاعدة المضطربة ورمز المجهول الذي ينوص الشاعر في خباياه .

(٤) mes éveils maritimes يقصد ميلاده الجديد في حياة البحار ، وانطلاقه في خبايا المجهول .

(٥) يقصد المتاورن التي كانت ترى على أرصفة الموانئ ، ويريد منها العالم الناقصة التي ترشد للحقيقة في عالم الناس .

(٦) هنا تشبيه ينقل حتى البحر إلى ورمز .

(٧) حال من الفاعل في « استحسنت » .

(٨) صفات لفنريق تظهره في مظهر السيد المسترق في تأمله ، وهو تصوير لا يحيا غير محدد ، مقصود

من الشاعر .

وفجأة تختصب ألوان الزرقة بضروب من الانتشاء ، ويلقياعات بطيئة تحت بريق النهار الثاني ، هي أقوى أثراً من الخمر ، وأرحب من ألحان القيثارة ، حيث تختمر مذاقات الحب المرة الصباه (١) .. ولكني حقاً ظالماً بكيت ، فالأسحار عصبية أليلة ، وكل قمر شمس ، وكل شمس مرة المذاق (٢) .. آه فلتنفجر مني القاعدة !! آه !! فلاذهب إلى غور البحر (٣) .. » .

فالسفينة السكرى هي الشاعر نفسه ، وهي سكرى بالحرية ، وبالمجهول على أثر توديع الواقع البنيض . فقد ضاق « رامبو » — على حدائنه — بالتجارب الإنسانية الواقعية والاجتماعية ، فهو يترك الناس إلى بحار مغامراته في المجهول ، غير آس على عيون فوانيس الموانئ في حياة الناس ، ويرحل يخوض ملحمة المصير في مناطق لم تخضها أحد ، ويراهم خياله كأنما عبرها . ويصور باطن وجوده المظلم المذهب ، وأمواج أحلامه ، ورغباته المختلطة ، ورؤاه الغريبة ، ونشواته المروعة . فالسفينة الضاربة في البحر ليست سوى نفسه أطلق لها العنان . والقصيدة أغنية خلوته السامية ، وهي خطوة الإنسان الطموح ، يهرب فيها إلى مناطق التفكير العليا التي لا يفصح عنها شيء . فلا نستطيع أن نحدد كل التحديد ما يريده ، ولا أن نفهمه كل الفهم ، ولكنه يثير شعوراً غامضاً رهيباً يجعله هو موضع إعجابنا في رحلته النفسية الخطيرة .

وفي الحق لم يتجرع الرمزيون وسائل الإيحاء كلها في الآداب الأوروبية ، فقد كان كثير منها متطرفاً مثوراً في آداب من قبلهم ، كما يعترفون هم بذلك ، ولكنهم جمعوا هذه الوسائل وزادوا فيها وفلسفوها على حسب آرائهم في الصورة وفي موضوع الشعر . وقد أثروا أبلغ الأثر في الآداب الأوروبية والعالمية بهذه الوسائل الإيحائية . وقد تأثر الشعر العربي الحديث تأثراً عميقاً بمختلف اتجاهاتهم ، وسنشرح ذلك التأثير — فيما بعد — فيما يخص موسيقى الشعر . وسبق أن ضربنا مثلاً للقصيدة الرمزية بقصيدة « الشراع » ،

-
- (١) اضطراب ظاهري في التصوير مقصود فنياً من الشاعر ترأسل فيه الحواس ، وتختلط فيه الألوان . (الزرقة يتوجه أشعة الشمس الحمراء وانمكاسها على سطح الأمواج) بالمذاقات المرة الماء المحيط والحب ، وتصيح النشوة والإيقاعات ذات اللون .
(٢) تشخيص له دلالة عاطفية ، وفي الببارات ترأسل الحواس أيضاً .
(٣) لنص الذي نقلناه عنه أنظر :

للأستاذ خليل شيبوب (١) ، وإليك مثلاً آخر من قول « أديب مظهر » في قصيدته :
« نشيد السكون » :

أعد على نفسى نشيد السكون حلوا كسر النسيم الأسود
واستبدل الأناث بالأدمع وأسمع عزيف اليأس فى أضلعى
واستبقنى بالله يا منشدى
فاليل سكران ، وأنفاسه تلفح أجفانى ، وأحلامى
تنساب حول زفرة زفرة حاملة أكفان أيسامى
بالله هلا نعم قائم على بقايا الوتر الدامى ؟ (٢)

فالمصور - فى تلك القصيدة - تمثل فيها الحركة المبهمة التى تبدأ من معطيات
الحواس. لتردها معالم تجريدية نفسية ، ويتمثل فيها كذلك تجاوب الحواس وتراسلها
بإضفاء الألوان على المشومات والمسوعات ، ثم فيها تشخيص التجريدات وتضافرها
على تصوير الشعور العام بالأسى العميق ، مع استبطاء هذا الأسى فى ظلام الأحلام
المختصرة ، كأنما يضيوع شذاها وهى تمترق ، على أن فى المقطوعة الأولى - من القصيدة
السابقة - ضعفاً فى الصياغة ، لأن لها طابعا خطايا يأباه المرمزون ، وكذا فى البيت
الأخير من نفس القصيدة ، مما يضعف من الانطواء الذاتى والغوص فى أعماق النفس .
فالآليات السابقة - فيما نرى - رمزية فى مظهرها ، وأثر الرمزية فيها لا شك فيه ،
ولكنها تفقد روح الرمزية وعمقها .

٤ - ومذهب السريالية - أو مذهب ما فوق الحقيقة - يعنى بالصور الشعرية ذات
الدلالة النفسية . وهو - من أجل ذلك - يشبه بعض الشبه مذهب الرمزيين ، وقد
أعجب كثير من السرياليين بصور لشعراء رمزيين .

وترى السريالية فى الصورة المنصر الجوهرى للشعر (٣) . والصور من نتاج
الخيال . وفى هذا الخيال على الشاعر أن يثق بالإلهام ويستسلم له ، بحيث يستقبل هذه

(١) أنظر ص ٣٧٦ - ٣٧٧ من هذا الكتاب .

(٢) الأستاذ صلاح لبكى : لبنان الشاعر ، ص ١٧٤ طبعة بيروت ١٩٥٤ .

(٣) أنظر :

الصور التي تتبع من وجدانه أكثر مما يحاول خلقها بفكرة المحض عن طريق الشعور (١). « والخيال الجميل لا يحتوي على حل المسائل ، ولكنه صورة المسألة التي لا تستطيع المعارف الإنسانية أن تتجاوزها ... وفيه البرهان على أن شيئاً ينبجى ويتألق في أحلك الظروف وأفدحها ليأخذ الطريق على البأس (٢) » وبجمال الصور يتيسر للمرء أن يملأ فراغاً في وجوده لا سبيل إلى الاستعاضة عنه إلا بالشعر ، وما أشبهه بالعقيدة ، يقوى شعور المرء بالحاجة إليها كلما ساءت أحوال وجوده ، « ولذا كان تذوق الناس للشعر أقوى وأعظم في أيام الحرب (٣) . وعلى الشاعر أن يبحث عن الوسيلة التي يتوصل بها إلى « نقطة تلاقى حلمه الشعري بالحقيقة ، وإلى جلاء الصلة بين فكره والواقع ، ليوحى في شعره بالحقيقة المطلقة (٤) » .

وفي الصور الشعرية تتمثل هذه الوسيلة ، إذ بفضلها يصل الشاعر إلى تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الأشياء والفكر ، وما بين المحسوس والعاطفة ، وما بين المادة والحلم أو الخيال الذي يتجاوزها . والصور تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين قليلاً أو كثيراً . وفي عالم الحس أشياء ونبات وحيوان ، ولكن ليس فيه صور . والشاعر هو الذي يخلق هذه الصور من مواد الحس الغفل . « وخاصة الصور القوية أنها تتولد من من تقريب الشاعر — تقريباً تلقائياً — بين حقيقتين جد متباعدتين ، يقف عليهما بفكره وخياله . فإذا كانت الحواس وحدها هي التي تميز الصور الشعرية وتستحسنها ، فإن هذه الصور لا قيمة شعرية لها » ، لأن الصور الشعرية تضعف كلما انحصرت في نطاق الحواس . وذلك مثل تشبيه الخلد الوردى بالتفاح ، فإن المرء لا يكون شاعراً إذا لحظ

(١) هو ما يسميه أندريه برتون « الكتابة الآلية » ، ولكن أتباعه تحولوا من حرفية قوله بحيث صاروا يبحثون عن تنظيم صورهم نفسياً عن طريق الفكر ، المرجع السابق ص ٤٠٥ ، ٤١٠ .

(٢) أنظر :

Ferdinand Alquié : La Philosophie du Surrealisme, Paris 1953-P. 194-195

(٣) المرجع السابق ، نفس الموضع .

(٤) أنظر :

Pierre Reverdy : Circonstance de la Poésie, Article publié dans : Revue de l'Arche, N. 12, Nov. 1946 of. Cahiers du Sud. Tome XI, février, 1955.

و « بيور ديفردي » يتفق في أكثر آرائه مع التافسجين من السيرياليين أنظر :

G. Picon : Panoramma de la Nouv. Litt. Franc. P. 152-153 :

هذا الشبه ، لأنه لا دلالة له على سوى الاستعاضة الحسية التي يستعان فيها — عادة — بأداة التشبيه (١) .

ويحذر « أندرية بريتون » — صاحب هذا المذهب — من التكلف في صياغة الصور ، مما يضر بالأصالة ، ويقضي على الدلالة اللاشعورية للصور ، وهي التي يحرص عليها السرياليون . وفي هذا يفرقون افتراقاً جوهرياً عن الرمزيين . ولذا يقول « بريتون » : « الصور الأدبية السريالية تشبه تلك التي تمر في خيال السكران ، تأتي تلقائياً ، وتفرض نفسها عليها قسراً ، فلا يستطيع عنها حولا ... ويتجنب العقل — ابتداءً — بحقيقتها العظيمة القيمة ، فلا يلبث أن يدرك أنها تزيد في معرفته . وتبدو الصور في مجراها الطبيعي الذي يصيب المرء منه ما يشبه الدوار ، كأنها عجلة قيادة الفكر (٢) » . وذلك أن السريالية لا تريد الوقوف عند حدود المنطق في هذه الصور ، لأن المنطق ، كالعلم ، يقف عند حدود ظواهر الأشياء ، ولا يكشف عن حالات النفس ، ولذا تريد السريالية أن يكشف الشاعر بالصورة عن حالات النفس الساذجة الخاملة ، وترى أن صور الشعر مثل صور الأحلام وخواطر المرضى ، لها ظاهر ولكن لا بد من تأويله بباطن يشف هو عنه ، ولذا فهي تكشف أحيانا عن الصور القامضة للنفس في دقتها وسذاجتها . ومن وراء مثل هذه الصور يصل المرء إلى منطقة أقرب إلى اللاشعور ، يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور ، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك . ولهذا يرى أندرية بريتون أن « أقوى الصور هي الصور التحكيمية التي يصعب على المرء أن يترجمها إلى لغة عملية (٣) » ، وفي هذه الصور تتقارب الحقائق البعيدة كل البعد ، وبهذا التقارب تتوزع المشاعر حتى تترك المرء في شبه حلم ، ولكن من وراء هذا التوزع تبدو وحدة الفكر المتفرقة وراء الصور المادية الحسية المتواردة على فكرة واحدة .

وقد صور بول إلوار P. Eluard حبه في صورة تسامى فيها بحبيته ، ووجد بينها وبين الحقيقة المجردة ، يقول : « حين كنت فتى ، فتحت ذراعي لأستقبل الصفاء ،

(١) في هذا يخفق « بير ديفردى » (مجلة Arche السابقة ص ٢٧٦) مع أندرية بريتون أنظر :

A. Breton : Manifeste du Surréalisme, Paris 1924, in : G. Picon : Panorama des Idées Contemporaines, P. 407.

J. Paulhan : Clef de la Poésie, Paris 1945. P. 78.

(٢) أنظر :

Ph. Van Tieghem : Petite Histoire des Grandes

(٣) أنظر :

Doctrines Littéraires en France, P. 290, 292, 294.

ولم يكن هذا الصفاء سوى رفرة أجنحة في سماء خلودي ، لم يكن سوى خفقان قلب ، حبيب يخفق في صدر تملكه الحب . وحينذاك بقيت في الأعلى ، لا أستطيع الوقوع ، - ولكن هذا التطابق بين الحب والتساى المطلق له أثر مضاد من الناحية الخلقية . وهو عزلة الإنسان ، وهذه العزلة نفسها لا سبيل بعده من التساى الإنسانى الرائع الذى ينشده ، وفى هذا لا يكون هذا التساى سوى هجسة أوحث بها لحظة عابرة من لحظات الوجود كأنها الحلم (١) .

والصور السريالية يعبر عنها بجمل لا ترتبط بسوى الموضوع ، ولا يعبأ فيها بالدلالة العقلية المنظمة ، بل بنوع من الإيحاء يربط ما بينها ويجعلها تدور حوله .

وأقوى الصور عندهم هى الصور التحكية المتناقضة المتواردة على معان يصعب التعبير عنها ، وترتبط ما بين الأشياء البعيدة ربطاً يحدث هزة في العقل والحس معا . فمن ذلك هذه الصور السريالية التى عنوانها « الغدارة ذات اللوائب البيض » : « عقد من ماس لا يستطيع الثور له على قفل ، ولا يتوقف وجوده على انتظام في خيط هذا هو اليأس ... واليأس في جملة لا يخطر له . الحشد من الأشجار يؤلف غابة . والحشد من النجوم يؤخر الليل طولا . فينتص الأيام يوما ، وحشد من هذه الأيام الناقصة تألف منه حياة كاملة (٢) » .

وهم يعجبون كذلك بالصور التى ترأسل فيها الخواص والمكرات معا ، ويمثل « أندريه بريتون » لذلك يقول الشاعر « ريفردى » : « فى الجدول الرقراق أغنية تنساب » .

ويعجبون كذلك بالصور التى تدل على سلاحة كالطفولة الخالصة ، لأنها تكشف برهة عن الفطرة التى تشف عن حالة لاشعورية أولية ، كما فى قول أحد شعرائهم : « فى الغابة المضطربة بيران الصواعق كانت لحوم السباع طازجة (٣) » . وفى هذا

(١) Yves Duplessis : Le Surréalisme, Paris 1958, P. 49-62.

(٢) المرجع السابق ، نفس الموضوع .

(٣) قريب من هذا المثال في سذاجة التصوير وطفوئه تساؤل جميل صدق الزهاوى عن النجوم .

أمن من ينات الليل أم من الرباب ؟

ولهذه الأسئلة وكثير غيرها انظر :

A. Breton : Manifeste du Surréalisme, in : G. Picon ; Panorama des Idées Contemporaines, P. 407-409.

التصور الساذج نحس إحساساً عابراً بشعور الطفولة البريء الذى يدفعنا إلى الرجوع إلى أنفسنا ، إلى الحياة الحق التى تشفى المرء من ضلال الأوضاع الملتوية غير القطرية .

والسير باليون يرون فى أقوال « فرويد » ما يعزز مزاعمهم ، مثلاً يقول فرويد : « إن شعرانا هم أساتذتنا فى معرفة النفس ، ... ذلك أنهم يصлдرون عن منابع عصية لا يتيسر إخضاعها للعلم ، ... فعن طريقهم نستطيع أن نحل الإنسان حله الحق من هذا العالم ... » . وفى هذا تكون الصور الشعرية تجربة نفسية يعيشها المرء وتكشف عن باطنه الخفى .

٥ - المدرسة النفسية فى الأدب : لا نقصد هنا المدرسة النفسية على طريقة « سانت بوف » ومن أساموا اتباعه من اتخاذ الأدب مجرد مرآة للدلالة على نفسية صاحبه ، وإن كانت تمت بصلة لهذه المدرسة النفسانية من حيث الوجهة العامة ، ولكننا نقصد هنا إلى المدرسة الإيحائية التى أفادت من اللاشعور فى اتجاهات فنية إيحائية خاصة .

وقد أوجزنا القول من قبل فى قيمة الصور الأدبية من ناحية دلالتها على اللاشعور وعلى الرغبات المكبوتة الفردية واللاوعى الاجتماعى ، وذكرنا أن مجرد الدلالة على العقد النفسية أمر خارج عن نطاق الأدب ، وإنما يهمننا فى الأدب بيان قدرة الشاعر على تحويل هذه الصور الذاتية الفردية من عالم اللاشعور المكبوت إلى صور إنسانية عامة فى عالم الشعور ، مع لأدلة ذلك على صدق الشاعر فى تصويره ، ثم بيان أسباب استجابة جمهور الشاعر له ، فيما إذا دل على رغبات مكبوتة جماعية لأمنته أو للإنسانية جمعاء (١) .

فالكبت العاطفى - كما يرى فرويد - يقع المرء منه فيها يشبه الحصار ، ويقبه أن الذات تدافع عن نفسها للخروج من هذا الحصار ، فتبذل جهداً من شأنه أن يضعف الذات ويوهن قواها ، ولكن الكبت - فى منطقة اللاشعور - قد يبحث عما يعوض الذات ، بأعمال تؤكد بها هذه الذات نفسها ، وتنفس عن نفسها بهذا التعويض ، وبه يقل أثر الكبت أو يمحى . والفنان والشاعر يستطيع كلاهما أن يحول هذه الطاقة المكبوتة

(١) نفس المرجع السابق ص ٤١٠ ، ثم ٣٧٧ - ٣٧٩ من هذا الكتاب .

إلى عمل فى أو أدنى يتسأى فيه عن مجرد الكبت الجنسي (١) ، فيتحقق التطهير الذاتى فى عمل فى اجتماعى طبيعته (٢) .

فإذا طبقنا ذلك على تجربة قيس (٣) بن الملوح على حسب ماورد إلينا من شعره ، نجد أنه قد حاول الاستعاضة عن حرمانه من ليل ، وذلك بوصف جمال الطبيعة ، وبخاصة جمال الظباء فى شعره ، وقد أدرك ذلك بفطرته حين قال :

فما أشرف الأبقاع إلا صباه ولا أنشد الأشعار إلا تداويا (٤)

ولأجل هذا التداوى والتنفيس كان قيس مولعا بالتأمل فى جمال الظباء ، وبوصف هذا التأمل فى شعره ، وبفك الظباء من أسارها حين تقع فى شرك الصيد ، وبمحاميتها من اعتناء الحيوان عليها . ولتأخذ نموذجا لذلك من أشعار له كثيرة فى نفس الموضوع :

أيا شبه ليل لا تراعى ، فلانى لك اليوم أمن وحشية لصديق
ويا شبه ليل ، لو تلبث ساعة لعل الفؤادى من جواه يفنى
تفر وقد أطلقها من وثاقها فأت ليلي - لو علمت - طليق
فعينك صيها ، وجيدك جيدها ولكن أعظم الساق منك دقيق (٥)

فإذا انتقلنا - فى ضوء هذه الحقائق - إلى قول قيس نفسه :

أنى الله أن تبقى لحى بشاشة فصبوا على ماشاءه الله لى صبراً
رأيت غزالا يرتعى وسط روضة فقلت : أرى ليلي تراءت لنا ظهراً
فيا طي كل رغدا هيثا ولا تحف فإنك لى جار ، ولا ترهب الدهرا
وعندى لكم حصن حصين ، وصارم حسام إذا أعلمته أحسن المبرا

(١) أنظر : S. Freud : Ma Vie et la Psychanalyse, in : C. Picon
Panorama des Idées Contemporaines , P. 125-129, 129-130.

(٢) قارنه بما سبق أن ذكرنا ص ٧٢ - ٧٥ ، ٣٦٥ ، ٣٣٩ ، ٣٤٨ من هذا الكتاب .

(٣) سواء لدينا كان هذا الإسم تاريخنا أم استر وراءه أحد المحين من شعراء العرب وقد بحثنا مشكلة وجوده واستدلنا عليه بمجى جديدة فى كتابنا : الحياة الماطفية بين البدوية والصوفية ، أنظر مقدمة ذلك الكتاب ثم الفصل الثانى من الباب الأول .

(٤) الأغاني ، طبعة دار الكتب المصرية ، ٢٠ ص ٩٢ .

(٥) المرجع السابق ص ٨٢ - ذيل الأمل والنوادر لأبى على القتالى ص ٦٣ .

فما راعنى إلا وذئب إند انتحى فأغلق فى أحشائه الباب والظفرا
ففوقت سهمى فى كتوم غمزتها فخالط سهمى مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظى قتله وشقى جوى بقلبي ، إن الحر قد يدرك الوترا (١)

نرى أن قيساً نقل - فى هذا المشهد الصحراوى من شعره - صورة نفسية لمأساته
هو فليس الغزال سوى ليلى التى كان يحرص كل الحرص على أن تعيش معه وبجانبه ،
لا ترهب الدهر فى كنفه ورعايته ، ينعم هو بوصالها غير المشوب فى عيش رغد هنى ،
وتعزى هى بفروسيته وشجاعته . وليس هذا الذئب هو وحش الصحراء ، ولكنه -
لا شعوراً - ورد غريمه الذى أفرس أعز أمانيه ، وترك فى نفسه وترأ لا يشقى ، يتطلع
أبد الدهر إلى إدراكه .

ولهذا يجد قيس الراحة بقتل الحيوان ، وبرؤية سهمه بفوص فى مهجته وقلبه ،
فى النكال به شفاء جوى حبيس يتجاوز مجرد صيد ذئب فى الصحراء ، ثم يعود قيس
فيؤكد هذا الوتر الذى يقض مضجعه ويعنى نفسه دائماً بنبيله ، لأنه حر كريم أصيب
بما ينال من حريته وكرامته بفوز غريمه عليه وظفره بمن كرم هو حياته العاطفية
من أجلها . فى هذا الشعر تمثيل لعواطف قيس الذاتية وتسام بها ، وتصوير إنسانى
عام لها فى الصراع بين حيوان عاد مفترس وآخر ضعيف عاجز ، ثم فى موقفه منهما
ليعبر به عما عجز عن تحقيقه فى واقع حياته ، ولا بد فى هذا التسامى النفسى من أن
يكون الشاعر قد عانى التجربة التى تشف عن مكنون نفسه .

وقد رأينا كيف يستجلى السرياليون من الصور الشعرية مناطق النفس الغائمة
الحالة ، ثم كيف يستشف النفاثيون ما وراء شعور الشاعر من ثناء صورته .

٦ - المذهب التعبيرى فى الشعر الغنائى : ازدهر هذا المذهب فى ألمانيا أولاً ،
حوالى عام ١٩١٠ . ومع أنه سابق على السريالية ، قد تأثر مثلها بنتائج دراسات ،
اللاشعور ، وأثره أخذ وأبقى فى المسرحيات ، ولهذا سنتحدث عن مبادئه العامة الباقية
الأثر حين نتحدث فى المذاهب الفنية فى المسرحية فى آخر فصل فى هذا الكتاب .

(١) الهجر - القطع - انتحى : اغترس - فوق السهم (بتشديد الواو مع فتح الفاء) : جعله فى الفوق ،
وهو موضع السهم من الوتر ، والكتوم من القى أى لا تترن إذا حركت - السر : الرقة أو الكد أو
القلب ، أنظر : الأغاني طبعة دار الكتب المصرية - ٢ ص ٧٣ - ٧٤ - وفى الأغاني لذلك الحادث قصة :
أنه بعد أن قتل قيس الذئب بسهمه بقر بلك وأسرقت أشلاده تشفيا منه ، والقصة تقويد المبنى الذى ذكرناه .

والذى يهنا هنا هو بيان أثره فى الشعر الغنائى ، إذ أن له مبادئ خاصة تضيف جديداً إلى المذهب النفسانى السابق . وعلى الرغم من وجهاته المختلفة ما بين سياسية واجتماعية ، فإنه يعتمد على نوع من التصوف أسامه نشدان بعث جديد للإنسانية . وهذا البعث أليم ، لأن حياة الإنسانية - الآن - موت ، أو غروب ، ولكن الأمل فى شروق جديد . ومن عام ١٩٢٠ إلى عام ١٩٢٢ ظهرت ثلاث منتخبات شعرية لبعض الشبان من أصحاب هذا المذهب ، أشهرهم سورج ، وستادلو ، وهم : وعنوانات هذه المجموعات بترتيب ظهورها : « غروب الإنسانية » « بشارة الميلاد » (١) ، « الصعود » - وهى رموز دينية ، ليست سوى قالب لميلاد جديد للإنسانية . ووراء ذلك نزعة إنسانية تدعو لثورة من نوع جديد ، ثورة ذات نزعة إنسانية عالمية . وقد مر بمرحلة التعبيرية « بريشت » فى أشعاره ، وكذا « وبروفيل » (٢) . وفى أشعار هؤلاء - جميعاً - تصوير لمعاناة الإنسانية لهذا البعث والآلام ، ثم عناء مواجهة التغيير الثورى لإقرار النزعة الإنسانية . وقد انجذبت هذه النزعة - فيما بعد - إما اتجاهها إشتراكياً قومياً ، وإما للحملة على مفاسد الطبقة البرجوازية ، وفيها جميعاً يترأى طابع الأمل ، ولكن من وراء أكديس من العقبات التى تمثل مخاض الإنسانية ، حتى لقد انتهى الأمر بهؤلاء الشبان من هذه المدرسة إلى نوع من اليأس الذى يواجهونه فى استبسال لتوكيد الذات ، وقد غلبت نزعتهم الغنائية حتى فى المسرحيات (٣) .

وعلى الرغم من انتشار هذا المذهب ، قد ترك فى الشعر الغنائى العالمى آثاراً بوسائله الإيحائية ونزعة الإنسانية الدينية . ويترأى هذا الأثر فى كثير من أشعار ت . س . إليوت .

ومن أمثلة تأثير هذا المذهب - فى شعرنا العربى الحديث - قصيدة الأستاذ خليل حاوى ، وعنوانها : « لعازر عام ١٩٦٢ » (٤) - وعنوان القصيدة نفسه دليل على أن الشاعر يقصد بعث لعازر آخر - غير لعازر المسيح - عام ١٩٦٢ . وفى القصيدة

(١) ميلاد المسيح ، رمزا للبعث .

(٢) Werfel

(٣) كما مستشرق فى فصل المسرحية

(٤) مجلة الآداب البيروتية ، يونيه ١٩٦٢ - ولعازر (بفتح اللام) أع مريم ومارتا فى الإنجيل ، بعث

هسى به الموت حل سؤال أخيه (أنجيل يوحنا) .

وسائل إنحاء رمزية ، سيريالية (في تجاوز الوعي مع اللاوعي) ، وتعبيرية من حيث التطلع للبعث الجديد .

وهذه القصيدة قسيان ، القسم الأول : لعازر يبلى طبيب النفس بالموت ، يخاف من البعث ، لما فيه من صعاب ومن مواجهة تبعات الحياة الجديدة ، والقسم الثاني تصف زوجة لعازر حاله بعد بعثه ، وتوازن بين حالتيه بعد البعث وقبله .

وفي مطلع القصيدة سرعان ما نفهم أن لعازر عام ١٩٦٢ ليس ميتاً موتاً حقيقياً ، بل هو ميت وسط أموات من جيله ، فقبّره هذا الوجود ، وكفّته نثرات ذرات الشمس الحمراء ، وهو قرير بموته غير شاعر بمستولية وجوده الحقيقي :

« عمق الحفرة ، يا حفار ، عمقها

لقاع لا قرار

يرغمي خلف مدار الشمس

ليلا من رماد ، (١)

وبقايا نجمة مدفونة خلف الجدار ،

لا صدى يرشح من دوامة الحمى

ومن دولاب نار .

آه ! ! لا تلق على جسي

تراباً أحمرأ حيا طرى .



ثم يلتفت على الميت بعنف بربرى ... »

على أن لعازر — بعد ذلك — يخشى تبعات البعث ، واستجابة المسيح لرجاء أخته أن يبعثه ، لأنه — على قلقه الضئيل في موته — يخاف ما يكلفه البعث من مشقة :

« صلوات البعث يتلوها صديقى الناصرى

أترى تبعث ميتا ، حجرتة شهوة الموت ؟

(١) أى بقايا أمل حبيس مطبور في حياة هي موت .

ترى هل تستطيع ؟
أترى تنفض عني عثات من ركام
الموت في قبري المنيع !
رحمة ملعونة أوجع من حمى الربيع (١) .

وسر رهبته هذه أنه وسط أموات ، يريد أن يظل يستمرىء حياتهم ، فما هو ذا
يتحدث عن دعاء صديقه الناصري أن يبعث :

« كيف يحنيني ليرضى خاطر الأخت الحزينة .
دون أن يمسح عن جفني
حمى الرعب والرؤيا اللعينة ؟
لم يزل ما كان من قبل وكان ،
لم يزل ما كان . برق يتلوى
فوق رأسي ، أفعوان ،
شارع تعبته الغول
وقطمان الكهوف المعتمة
الجماهير التي يملكها دولاب نار ،
وتموت النار في العتمة
والعتمة تتحلل لنار »

ويلعل لعاذر لهذه الرعدة من البعث ، بأنه سيصير غريباً في الجماهير الميتة — فما هو
هذا ينوء بحبه رسالته :

« كنت ميتاً بارداً يعبر أسواق المدينة .
الجماهير التي يملكها دولاب نار .
من أنا حتى أرد النار عنها والدوار ؟
عنى الحفرة يا حفار ، عمقها لقاع لا قرار ؟ »

(١) قارنها بمطلع : الأرض الخراب ، قصيدة ت . س . اليوت .

وفى القسم الثانى من هذه القصيدة نرى زوج لعازر تتحدث عن حاله بعد أسبوع من بعثه . ونعتقد أن امرأة لعازر هنا رمز للحياة . فقد كان لعازر غريبا عنها فى حياته الأول التى هى موت ، كما تقول هى :

« كان ظلا أسودا يغفو

على مرآة صلب

زورقا ميتا

على زوينة من وهج نهدي وشعري

كان فى عينيه ليل الحفرة الطينى يلوى ويموج

عبر صحراء تغطيها الثلوج »

وعلى تلك الحال من الوجود كانت زوجته تنكره كأنه نمر يفرسها ويتهددها :

« نمر يلسمه الجوع فيرعى ويبسج

يلتقي علفا فى دريه ،

أنهى غريبة

يتشى وجعى

يشبع من رعى نيوبه

كنت استرحم عينيه

وعار العرى فى وجهى

كأنى امرأة عريت جسمى لغريب »

ولكن لعازر — بعد بعثه — ليس مبهجا ، فهو الآن حى ، تعرضه كآبة المسئولية التى يعانها ويواجهها ، فعقب الأبيات السابقة بقول الشاعر على لسان امرأة لعازر :

ولماذا عاد من حضرة ميتا كتيب

عبر عرق ينزف الكبريت والحقد الرهيب ؟ »

وهذا حقد على الماسد ، مفاصد الحياة من حوله ، فهو حقد خصب غير سلبي ،
قد أثمر :

جارقي يا جارقي
لا تسأليني كيف عاد
عاد لي من غربة الموت الحبيب ،
حجر الدار تفتي
وتفتي عتيات الدار والخمر
تفتي في الجرار
وستار الحزن يخضر
ويخضر الجسد
عند باب الدار
يئمو الغار ، تلم الطيوب
ينبع المرج وتمتد دروب
عاد لي من غربة الموت الحبيب »

ولكن يظل شيء من أسي في نفس هذه المرأة ، فهي تتعرف زوجها الآن ، بعد
أن كان غريبا عنها ، على حين لا تفهم سر كتابته في بعثه بعد موت ، وهكذا تحم هذه
القصة ، باسترجاع باطني يعنى المعاني السابقة :

« كنت استرحم عينيه وعار العرى
في وجهي
كأني امرأة عريت وجهي لغريب
ولماذا عاد من حفرته ميتا كتيب
غير عرق ينزف الكبريت
والحقن الرهيب ؟ »

ولعل بقايا الموت في نفس لعازر قصور في مواجهته المعاناة ، وقصور في فهم
بهجة التضحية . وفي مزج هذه المشاعر المعقدة قوة إحاء تنتقل منها في مجالات
ومستويات شعورية ولا شعورية خصبة الصویر .

٧- الوجوديون : ونرى - تنمة للمذاهب الأدبية - أن نذكر موجزاً للدراسة الوجوديين لظاهرة الصورة ، وصلاتها بالأدب والشعر عندهم .

والخاصة الأولى للصورة عند الوجوديين أن الصورة « عمل تركيبى يضم - إلى العناصر الممثلة للشيء - نوعاً من المعرفة معددة محدود الحس (١) » : وذلك كما إذا تمثلت الكرسي الخاص بى فى خيالى حين يغيب عنى هذا الكرسي ، وهذه الصورة طبعاً ليست هى الكرسي الخارجى ، ولكنها نوع من الوعى بجزئيات يتركب من مجموعها ما يدل - فى الحال وفى دائرة الحس - على الشيء موضوع الصورة . وهذه الدلالة تتمثل فى العلاقة بين الوعى والصورة . فحين أرى صورة على مثلاً ليس موضوع الوعى هو الصورة ، ولكن موضوعه هو على نفسه ، فدار الانتباه فى الصورة موضوع مادى ، وليس صورة هذا الموضوع . فليست الصورة إلا علاقة الشيء ودلالته الصورية فى الوعى - « وخطأ جسيم أن نخلط بين هذا الوعى والشيء المادى الخارجى ، لأن الوعى الذى موضوعه الصورة متحرك ينتظم ويدوم أو يمتد فى حين أن الشيء المادى موضوع الصورة قد يظل أثناء ذلك هو لا يتغير » .

والخاصة الثانية ، أن الصورة تتمثل للوعى مباشرة ، على التقيص من الإدراك الذى يتكون فى بطنه . فإذا حاولت إدراك مكعب من المكعبات ، فعلى أن أتدبرج فى معرفة وجوهه وأضلاعه وزواياه وعلاقته بما سواه من أشكال ، ولكنى إذا وعيته عن طريق الصورة : فإنه يتمثل فى الوعى مرة واحدة بصفاته الخارجية ، دون نظر إلى علاقاته بما سواه ، ودون استقصاء فى جلاء هذه الصفات ، « فالصورة التى أتصورها بالخيال لا تتعلم . بل تبدو كما هى منذ ظهورها » . ويقتصر المرء فى تصوره إياها على الصفات التى تهمة منها (٢) .

فالإدراك عمق فى الوقوف على ماهية الأشياء ، ولكن الصورة فى الخيال قد تهمة أكثر من الإدراك ، لأنها قد تكون أقوى وأغنى من جهة اقتصار المتخيل على ما تهمة من موضوعها (٣) .

J. P. Sarte ; L'Imaginaire, Paris 1949 P. 9-11

(١) أنظر :

(٢) نفس المرجع ص ١٩ .

(٣) نفس المرجع ص ٢٠ - ٢٢ .

والخاصة الثالثة ، أن الصورة تستتبع حتماً أن يكون موضوعها في حكم المعلوم ، على التقيض ، من الإدراك الذى يفترض وجود موضوعه . وذلك أتى - حين أنخيل عليا في صورة له في سفره أو في قراءته ، أو على مقربة منى أضافحه . . . - فهذه الصورة عمل إيجابى تركيبى من جزئيات كثيرة تخص عليا ، أقوم بها ، وتستلزم أن أتخذ تجاه على وضعاً خاصاً في تخيله غائباً أو حاضراً أو على صفة من الصفات ، ولكنها تستلزم - في نفس الوقت - أنى لا أرى عليا لا من قريب ولا من بعيد ، وأنى لا أستطيع أن أضافحه عملاً . فالصورة ، إذن ، تستلزم إلغاء موضوعها ، لأنه لا بد أن يكون غائباً عن الحس ، معدوماً ، أو موجوداً في مكان آخر . وعلى أية حال هو غير موجود حالاً لأنه غير حاضر ، وفي هذا يكون كالمعلوم حقيقة أو حكماً . فإذا قلت ، « في خيالى صورة على » ، وقد أستتبع ذلك قطعاً أنى لا أرى عليا نفسه . فإذا أثرت بخيالى صورة على ، وقد مات ، اصطدمت - في نفس الوقت الذى وقفت فيه على الصورة ، ودون حاجة إلى الاستدلال - بشعور الأمى بأن عليا في عداد المالكين - وهذا الشعور جزء من الصورة ، وهو النتيجة المباشرة لما تستتبعه الصورة من أن موضوعها المادى يظهر في حكم المعلوم .

حقاً يمكن أن ننأثر ، أو نتصرف ، نتيجة للصورة الخيالية ، كما لو كان موضوعها حاضراً أمامنا ، أو كما ندركه ، ولكن هذا السلوك موقوف باللمحظات التى نناسي فيها ما تنتجه الصورة (١) .

ومن أجل هذا كان عالم الصور عالماً لا يحدث فيه شيء : فلى أن أنخيل - كما أشاء - صورة الشجرة وقد أصبحت شجرة برتقال كاسية بزهرها أو ثمرها ، أو أن أجرى في خيالى حصاناً في سباق ، فلن ينتج عن هذا أدنى تغير في علاقة الوعى الخيالى بموضوع الصورة الخارجى (٢) .

ورابع هذه الخصائص للصورة هو التلقائية : ذلك أن الإدراك يبدو أقرب إلى السلبية ، أما الخيال فإنه وعى تلقائى ينتج الصورة ويحتفظ بها . وكأنه يقوم بهذه التلقائية الإيجابية في وجه الشيء الذى ليس حاضراً أو في حكم المعلوم ، وهو المتخيل ،

(١) نفس المرجع ٢٢ - ٢٦ .

(٢) نفس المرجع ص ٢٢ .

» كما رأينا في الخاصة السابقة) ، و « الوعى الخيالى - من أجل ذلك - لا يظهر كأنه قطعة من خشب تطفو وسط الموج ، بل هو موجة وسط الموج » . والخيال أو الوعى بالصورة على هذا النحو ليس سلبياً ، ميتاً ، ولكنه نتاج مقصود لا يسبق موضوعه المادى ، وإنما يتحقق به ومعه (١) .

والعمل الفنى كله مجاله الخيال . أى ما مادته وموضوعه من الطبيعة ، ولكن بعد تخيلها ، أى فرضها غير موجود ، أو موجودة فى مكان آخر . وقد تصطبج الصورة الخيالية بعواطف تسبقها أو تكون وليدة لها . فإذا أثرت فى خيالى صورة على الصديق فى موقف له أمس ، فإن ذلك من شأنه أن يذكر عاطفة الحب له ، فقد أتخيل الموقف فينبعث الحنان ، وقد يكون الحنان نفسه سبباً فى إثارة الموقف ، ولكن فى كلتا الحالتين هناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع حين تولت فى نفسى واقعاً وأنا معه هو أمس ، وبين العاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه فى تخيلى له الآن . ففى الحالة الأولى الواقعية كانت العاطفة نتيجة ، على حين هو فى الحال الثانية سبب لبعث الموقف أو مصاحبة لتخليه ، وهى فى الحال الأولى يثيرها غيرى ، وأنا فيها أقرب إلى السلبية ، على حين هى فى الحالة الثانية إرادية ذاتية ، وفى الحالة الأولى كانت العاطفة صدى المواقع ، تستمد منه قوتها ، وفيها حينذاك عنصر المفاجأة والتحقق ، على حين هى فى الحالة الثانية مثارة وقفت عند حد معين ، تحتاج لقوة الخيال كى تحيا . وهذا الخيال يتخذ مادته من الواقع ، ولكنه فى نفس الوقت بلفيه ، أى يعده غير حاضِر (كما سبق أن بينا) . ومن هنا كان هُف الحب ونفاذ صبره فى انتظار رسائل حبيبته (حتى لو لم يوجد سبب بدعوه إلى القلق عليها) ، لأنه فى حاجة إلى ما يؤكد له الواقع حين يلبأ إلى خياله . وعواطفه فى عملية الخيال تتخذ مادتها من الواقع ، وتستمد من هذا الواقع التخيل كل ما لها من قوة (٢) .

ولوحة الفنان كذلك عمل خيالى : لأن الألوان والأصباغ - فى اللوحة - مادة لا وزن لها فى ذاتها إلا بمقدار ما تشف عن صورة مستمدة - عن طريق الخيال - من الواقع ، فى أجزائها المتفرقة فى الطبيعة ، ولكنها متخيلة فى مجموعها . والرسم فى رسم لوحته لا يسلك كما يتصرف فى الواقع تجاه تحقيق فكرة أو تغذية

(١) ص ٢٦ ، ٢٧ من نفس المرجع .

(٢) نفس المرجع ص ١٨٥ - ١٨٧ .

عاطفة أو التصرف في أمر . بل ولا يقصد إلى تحقيق فكرته واقعياً بتصويرها ، وإنما يقصد إلى جعل الصورة في لوحته موضوعية بتصويرها فنياً ، بعد أن كانت ذاتية قبل التصوير . ونحن لا نفهم هذه الصورة إلا بتخيلنا لنموذجها في الطبيعة . ولكن عملية الخيال تلغي الطبيعة بوصفها أمراً حاضراً ، إذن نحن نقومها من خلال ما نتخيل ، أى من خلال ما يعكس صورتها . وفي هذا التخيل للأمور الواقعية ينحصر كل الجمال الذى في الصورة بوصفها مجموعة وسائل مادية تشف عن عملية تركيبية للصورة الخيالية (١) .

وكذلك الشأن في الشعر والقصة والمسرحية ، إذ يلجأ المؤلف — فيها جميعها — إلى تأليف موضوع خيالى (في معنى الخيال السابق شرحه) — من خلال نماذج كلامية تشف عنه ، وفي هذا النموذج الكلامي ينحصر كل الجمال الذى يكتسبه الموضوع ، وذلك شبيه كل الشبه بما يفعل الممثل « حين يقوم بدور « هاملت » ، فإنه يتخذ من نفسه ، ومن جسمه كله ، نموذجاً لهذا الشخص الخيالى (٢) » . والفنان — بعامة — يشبه التأمل في العمل الفنى في أنه ليس بسبيل سلوك تحقيق وعمل ، ولكنه بسبيل سلوك تخيل لما يشف عنه العمل الفنى من نموذج . وهذا النوع من السلوك في الفن هو الذى يشرح ما نشعر به من صعوبة كبيرة في الانتقال من عالم الموسيقى أو المسرح إلى مشاغل الحياة اليومية ، لأنه انتقال من عالم الخيال لعالم الواقع ، يشبه انتقال الحالم إلى اليقظة .

وينتج عما سبق أن الجمال مقصور على عالم الخيال ، وأن الواقع لا جمال فيه . فالأشياء في واقعها تدعو المرء إلى اتخاذ مسلك عملى ، وجهاً لوجه أمام الوجود وما فيه من كثافة وقتل وامتداد . وما يثير في النفس من جهد ، أو يتأثر من ضيق وغثيان . وأما مسلك الإنسان تجاه الخيال فهو التأمل في صورة العالم للقضاء على هذا العالم في واقعه ، إذ أنه غير حاضر واقعياً أمام المرء في تخيله ، على نحو ما ذكرنا من قبل في خصائص الصورة الخيالية (٣) .

(١) المرجع السابق ص ٢٣٩ - ٢٤٢ .

(٢) نفس المرجع ص ٢٤٢ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

• ولهذا كان من الحق الخلط بين الخلق والجمال . إذ تفترض قيم الخير أن يكون الإنسان وجهاً لوجه أمام الأشياء ، وتهدف هذه القيم إلى صورة من السلوك في صميم الواقع ، وهي خاضعة - أولاً - لما في الوجود من حق أو جهد . فالقول بانحياز مسلك جمالي تجاه الواقع هو الخلط التام بين ما هو واقعي وما هو خيالي . على أنه قد يحدث أننا نسلك مسلك التأمل الجمالي تجاه الأحداث أو الأشياء الواقعية . وفي هذه الحالة يستطيع كل أمرئ أن يشهد في نفسه نوعاً من النكوص أمام الشيء الذي هو موضوع تأمله . بحيث ينزل هذا الشيء نفسه في منطقة العدم ، ذلك أنه - منذ لحظة التأمل الجمالي لشيء واقعي - لا يكون هذا الشيء الجمالي موضوع إدراك ، إذ تقتصر وظيفته على إثارة التأمل ، فيكون بمثابة نموذج لذات نفسه ، أي يكون صورة غير واقعية لما يبدو من خلال وجود الشيء المائل أماناً . ويمكن أن تكون هذه الصورة غير الواقعية ليست شيئاً سوى الشيء المادي الواقعي نفسه إذا اتخذنا حياله مسلك الحيلة والتخيل ، كما إذا تأمل المرء امرأة جميلة ، أو تأمل تأملاً جمالياً سقوط المصارعين في ملعب صراع الثيران ، ويمكن أن تكون هذه الصورة كذلك وقوفاً على معالم ناقصة غير محددة لما يكون من خلال ما هو كائن . كما إذا وقف الفنان على ما يمكن أن يكون من انسجام بين لونين قوين رأهما في بقعتين على حائط . وفي كل هذه الحالات تبدو للمتأمل تأملاً جامعياً صورة الشيء كأنها خلف الشيء الواقعي موضوع التأمل ، بحيث يصبح هذا الشيء في المرأة يقضى على ما عند المرء من رغبة فيها ، إذ لا نستطيع أن نقف منها النفعي تجاه ذلك الشيء . وفي هذا المعنى يمكن أن يقال : الجمال المفرط في المرأة يقضى على ما عند المرء من رغبة فيها ، إذ لا نستطيع أن نقف منها موقفاً جمالياً حيث تظهر هي نفسها في مظهر غير واقعي هو مثير إعجابنا بها ، ثم في الوقت نفسه نسلك منها مسلماً نفعياً مادياً ، وذلك بالرغبة في حوزتها حسيًا . فلأجل اشتباها علينا أن ننسى أنها جميلة ، لأن الاشتباه نوع من غوص المرء في صميم الوجود (١) .

وبما سبق من كلام سارتر نستطيع أن نستنتج اعتبارات الصورة الأدبية التي هي وليدة الخيال ، كما يراها الوجوديون :

(١) هذه التبرارات كلها لسارتر في ختام كلامه عن طبيعة الصورة في الفن كله ومنه الأدب ، المرجع السابق ص ٢٤٥ - ٢٤٦ ، قارنها بفلسفة كانت في الجمال ص ٢٢٦ - ٢٨٢ من هذا الكتاب .

فالصورة قد يتسع نطاقها فتشمل العمل الأدبي كله ، قصة كان أم مسرحية أم قصيدة ، كما تطلق الصورة أيضاً على جزئيات العمل الأدبي التي تؤلف وحدته . والصورة ، في كلتا الحالتين . لها نموذجها الخارجى الذى هو مصدر دلالتها . والصورة الجزئية فى الأدب تؤلف وحدة هى الصورة الكلية . وهذه الصورة الكلية جسدنة كل الجدة فى الفن ، لأنها لا وجود لها فى مجموعها فى الطبيعة ، لأن الفن لا ينقل الطبيعة كما هى :

والصورة الجزئية فى الشعر والأدب بعامة . كالألوان والخطوط فى الرسم لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص بها فى مجموع العمل الأدبي ، فهى أشياء فى ذاتها . وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها فى أنها نموذج نتخيل من خلاله الصورة الحقيقية التى هى مدلوله الطبيعي . وتأمل القارئ فنياً فيما يقرأ هو ماثراً هذه الصورة التى قصد المؤلف إلى تصويرها بوسائله المادية من ألفاظ اتخذها بمثابة الألوان والرسوم ، على أن المدلول الأدبي - وهو ما اتخذت الصورة الأدبية نموذجاً له - جديد كل الجدة فى الطبيعة ، لأنه ليس مجرد تصوير لها (١) .

ثم إن الصور الأدبية - كلية أو جزئية كما سبق - مصدرها الخيال ، وهو وحده محال الجمال . ومسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعى أمام الأشياء فى الوجود . وكل ما يجرى فى عالم الخيال لا يمس الحقيقة فى جوهرها الواقعى النفعى الذى هو غير جميل فى طبيعته . وهنا يلتقي « سارتر » بكانت فى التفريق بين الجمال والنفع ، وبين الجمال والخير ، أو الخلق ، ولكن هذا الرأى من جانب « سارتر » ليس إلا مجرد لطبيعة العمل الأدبي من الوجهة النظرية (٢) .

غير أن المتعة الجمالية - عند « سارتر » والوجوديين - متعة حقيقية ، ولا يمكن أن تقتنى بنفسها ، لأنها تتطلب فهم موضوعها الجمالى الذى اتخذت الصورة الأدبية نموذجاً له ، ليرأى من خلالها . وهذا الفهم يستلزم نوعاً من وعى المضمون ، إذ لا يمكن أن يكون المضمون مجرداً من كل معنى ، وإلا لم تعد الصورة الأدبية مادة

(١) المرجع السابق ص ٢٤١ - ٢٤٢ - وفى هذه النظرة يتلاقى سارتر مع أرسطو فى أن المحاكاة ليست مجرد تقليد للطبيعة ، أنظر ص ٤١ وما يلىها من هذا الكتاب .

(٢) وهذه أيضاً هى نظرة « كانت » فى بحثه فى الجمال ، أنظر ص ٢٧٧ - ٢٨٢ من هذا الكتاب .

لفؤذج (١) . وهذا المضمون يختلف تبعاً لجنس العمل الفني . وتبعاً لهذا الاختلاف ، يجعله « سارتر » ملتزماً أو غير ملتزم ، كما سنشرح في قضية التزام الشاعر في هذا الفصل ، وفي هذا كله يختلف « سارتر » عن « كانت » اختلافاً جوهرياً .

ونقف الآن - بعد هذا العرض الموجز للصورة الأدبية في مختلف المذاهب الأدبية - لنرى ما يطلب في الصورة في الشعر على حسب ما يؤخذ من هذه المذاهب جملة مما هو مشترك بينها ، ولنعرف مبلغ ما أفدنا من هذا التراث العالمي الفني الخاص بالصورة الأدبية في توجيه نقدنا وشعرنا الحديث . وفي ضوء ما قدمنا ننتدى إلى النتائج الآتية :

أولاً : الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة . في معناها الجزئي والكل . فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في المسرحية والقصة (٢) . وإذن فالصورة جزء من التجربة ، ويجب أن تتأزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقاً فنياً وواقعياً (٣) ، وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية الحديثة .

ولهذا كان محموداً أن تمثل الصورة - حسيًا - فكرة أو عاطفة ، ولو كان هذا التمثيل لأحاسيس تجريدية ، كما رأينا في الرمزية مثلاً .

ومما يضعف الصورة ، إذن ، أن تكون برهانية عقلية ، لأن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسي الذي هو من طبيعة الشعر ، ثم إن الاحتجاج تصريح لا إيجاب فيه ، والتصريح يقضي على الإيجاب الذي هو خاصة من خصائص التعبير الفني (٤) .

-
- (١) مرجع سارتر السابق ص ٢٤١ . ثم ص ٥٨ وما يليها من ترجمتنا لكتاب « ما الادب ؟ » لسارتر (٢) أذكر ما قلناه من نتائج دراسة سارتر الخيال ص ٤٣٦ - ٤٤٢ ، وكذلك دراسة الرومانتيكيين للصورة صفحات ٤٩٠ - ٤٩٤ من هذا الكتاب .
(٣) لصدق التجربة فنياً وواقعياً أنظر صفحات ٢٠٦ - ٢٠٧ من هذا الكتاب ثم الخاتمة .
(٤) أنظر صفحات ٣٥٣ - ٣٦٣ ، ثم ص ٣٩٦ وما يليها من هذا الكتاب .

ومن هذا الجانب ابتعد الشعر الحديث والنقد العربي الحديث عن الموروث من تقاليدهما ، فقد كان الشعر العربي القديم ، والنقد كذلك ، يحفلان كثيراً بهذه الصور العقلية التي تساق للاحتجاج ، صادقاً كان كما في قول المتنبي :

ولو كان النساء كمن ذكرنا لفضلت النساء على الرجال
فا التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال (١)

أم وهما غير صادق ، كما في صور الاحتجاج الوهمية التي كانوا يدخلونها تحت التخييل ، وهي في الحقيقة ضارة بصدق التجربة واقعياً وفنياً ، لأنها تدل على أن الشاعر يتناول مظاهر الأشياء وعموه في تصويرها ، كما في قول البحري يحتج لتفضيل الشيب .

وبياض البازي أصبق حسنا إن تأملت من سواد الغراب
وقول أبي تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الفنى فالسيل حرب للمكان العالي (٢)

ولهذا قل احتفال الشعر العربي الحديث بهذه الصورة التي تظهر فيها التوليدات العقلية الجافة ، أو الوهمية الباطلة . ومثالها في الشعر الحديث - على قلنا - ما يحضرنى من شعر مصطفى صادق الرافعي ، وهو في الاحتجاج العقلي الصادق :

أعبر حياتك خوفاً كأنكاضفين وعوما
فليس لله سوق فقشرى منه سوما
ولست وحدك منه ثروم ما شئت روما
هي المقادير منها قوم يحارب قوما
ولا تتناوم فى المو ت سوف تهلك روما

(١) أنظر ص ٢١٠ - ٢١١ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر لهذه الشواهد وتعليق عبد القاهر عليها وتعميقنا على ذلك ص ٢٠٧ - ٣١٢ من هذا الكتاب .

على أن صور الاحتجاج الصادقة قد تملح إذا شفت عن الجانب الفكرى النفسى العميق ، فدللت على شعور ومسلك فلسفى تجاه الحياة كما هى ، وذلك كقول الأستاذ العقاد فى ديوانه : وحى الأربعين :

قال : قوم . زينة الدنيا خداع قلت : خير . بالذى نشترى نبيع

وتحسن صور الاحتجاج كذلك إذا كانت دلالتها الفكرية مبنية على تصور الشعور عن طريق التقابل بين حالة وحالة ، كما فى قول إيليا أبى ماضى فى قصيدته الشهيرة : « كن عميلاً ترى الوجود جيلاً » :

أدكت كنهها طيور الرواى فن العار أن تظل جهولاً
تغنى والصقصر قد ملك الجـو عليها ، والصائون السيلا
تغنى وعمرها بعض عام : أو تبكى وقد تعيش طويلاً ؟

فهذا التصوير - الذى يصور فيه الشاعر حال المتشائم وبقابل بينها وبين حال الطيور الشادية - لا يقصد من ورائه إلى أن هذه الطيور حقاً أدركت كنهها ، وإنما يرى أن الإنسان يفضل طريق السعادة إذا اعتمد على تفكيره الدائم فيما يكون فى مستقبله أو فى عاقبة أمره ، على حين تصل تلك الطيور إلى سعادتها عن طريق اعتمادها على فطرتها السليمة التى لم يفسدها هذا التفكير ، ويوحى هذا التصوير إلى المرء بإمكان رجوعه إلى فطرته كالطيور ، فيتغافل عما يتهده من أخطار يتناساها مؤقتاً ، لينعم بالحياة ما يتيسر له النعم ، فلا يتغص ملذاتها بما كان أو بما يكون . فالشاعر - إذن - يوحى فى هذا التصوير بأن الرجوع إلى الفطرة والمأطفة قد يكون أجدى عاقبة من الاعتماد على العقل والتفكير وحدهما . وهذه فكرة فلسفية طالما شغلت المنكرين وشعراء الإنسانية . وهى التى يهدف إليها الشاعر من وراء حجته ، على أن هذه الحجة مسوقة فى صور شعرية ، فيها ماء ورونق ، بهما تخلصت من جفاف المنطق وتجريدياته ، دون أن تجمافى الصدق .

ثانياً : على الرغم من أن صور الشعر وظيفتها التمثيل الحسى للتجربة الشعرية الكلية ، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية . فإنه لا يصح نال الوقوف عند التشابه الحسى بين الأشياء من مراثيات أو مسموعات

أو غيرهما دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته . وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت أقوى صدقاً وأعلى فناً . ولهذا كان مما يضعف الأصالة اقتصاد الشاعر — في تصويره شعوره — على حدود الصور المتبدلة التي تقف عليها الخواص جميعاً ، والتي هي صور تقليدية ، وذلك كتشبيه ، الخلد بالتفاح أو بالورد مثلاً . ولعل عبد القاهر الجرجاني قد تنبه إلى شيء من ذلك حين استحسّن في الصورة ظهورها من غير معيّناتها واجتلابها من النيق البعيد (١) .

ولكن أشد ما يضعف الصورة فناً هو أن يقف بها الشاعر عند حدود الحس مما تسميه البلاغة العربية التقدمة : « الجامع في كل » : دون نظر إلى ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف ، فثلاً قول ابن المعتز في وصف هلال القطر عقب رمضان .

أنظر إليه كزورق من فضة قد أنقلته حولة من عنبر (٢)

لا يتقل إلينا شعوراً صادقاً بجمال الهلال وروعه ، لأن الشاعر بحث عن نظير حسي لسايراه ، دون أن يتصل هذا بشعور محدد أو فكرة . وقد يكون في هذا

(١) حل أن عبد القاهر يقسم الصور في التشبيه إلى ما هي ظاهرة صريحة لا تحتاج إل تأويل ، مثل تشبيه الشيء بالشيء كشكلا ، كتشبيه الورد بالند والشر بالليل والوجه بالنهار ، ثم إلى ما يكون الشبه فيه محصلاً بفهم من التأويل ، وهو ما فيه حجة عقلية ، كقولهم حجة كالشئ . ويستحسن عبد القاهر النوع الثاني وهو ما فيه تأويل ؛ يمود ثم يقرر أن الشئين كلما كانا مختلفين في الجنس كان التشبيه بينهما في رأيه أرق فناً ، فهو لا يربط ما بين الصورة والشعور أو الفكرة ، وبناء على تقسيمه تحسن مثلاً هذه الاستعارات ؛ قول أبي نواس .

تبيكي فتندري اللد من نرجس وتلطيم الورد بمناسب
مع أن اللد والنرجس والورد والعتاب للندوم والعيون والحدود والأنامل لا يقصد في التشبيه بها سوى الشكل ، والألسنة لها بصور عاطفة الحزن المسوقة إطلاقاً ؛ فعد القاهر يبيّن استحسانه على الندرة وبعد ما بين جنس المشبه به والمشبه ؛ مهما يكن موقع الصورة بعد ذلك من الفكرة والشعور ؛ فيستحسن مثل قول الشاعر .
كأن عيون النرجس النفس حولها مغلان در حشون هفيع
وإذن ففرق كبير بين كلام عبد القاهر وتقسيّماته وما نحن بسبيل شرحه من معاصد الصورة في الشعر الحديث (أنظر : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، مطبعة الاستقامة بالقاهرة ١٣٦٧ هـ - ١٩٤٨ م ص ١٠٠ - ١٠٣ - ١٠٨ - ١٤٧ - ١٤٧) قارنه بما سقناه من قبل من استحسان عبد القاهر للتشبيه وهو التشبيه الذي يمثل المعنى به حتى كأن الفكرة فيه ماثلة للعيون ، وقد تأثر عبد القاهر في المعنى الأخير بأرسطو (ص ١١٨ وهامشها من هذا الكتاب) .

(٢) ديوان ابن المعتز ، طبعة بيروت ١٣٣٢ هـ ص ٣١٣ .

التشبيه دلالة نفسية على رغبته في الحرب من عالم الواقع ، أو دلالة على بيئة الشرف التي ألفها ابن المعز ، ولكن هذه الدلالة النفسية لا شعورية ، ولا صلة لها بالمنظر الطبيعي الذي يقصد ابن المعز إلى تصويره . ونظيره - فيما نرى - قول ابن الخطيم :

وقد لاح في الصبح الثريا كما ترى كمنقود ملاحية حين نسورا

وكذا قول شاعر آخر يصور دوائر الماء في غلiran حليقة :

كأن في غلiranها حواجبا ظلت تمط (١)

وما إلى ذلك من الصور التي لا يراعى فيها سوى الشكل الظاهري لا تتجاوز . . ولعل أول من نبه إلى ذلك - في نقدنا العربي الحديث - هو الأستاذ العقاد في الديوان ، إذ يقول : « وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد . ولكن التشبيه أن تطيع في وجدان سامعك وفكرة صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوبة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ولهذا لاغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً . وكانت النفوس توافقه إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرأة النور نوراً . . وصفوة القول أن المحك الذي لا يحظى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره . فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمن من الخواص فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كانت تلمح وراء الخواص شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسات . . . فذلك شعر الطبع الحي والحقيقة الجوهرية (٢) . . . »

وهذا مما يسلم به النقد الحديث في جميع مذاهبه على حسب ما شرحنا (٣) ، حتى المدرسة البارناسية التي تعنى بالصورة التجسيمية (البلاستيكية) ، إذ أنها لا تقف عند حد التجسيمات لمجرد الجمع بين صفات حسية ملموسة ، وإنما نغنى بتقديم الصور

(١) انص أنظر عبد القاهر الجرجاني ، المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

(٢) في فقرة وردت للأستاذ العقاد في « الديوان » التي ألفه الأستاذ العقاد والمآزى ، وأنظر : الدكتور

عبد منور : الشعر المصري بعد شوقي ، ١٩٥٥ ص ٥ - ٧ .

(٣) وهو أوضح ما يكون في نقد ورد زورث وكولير دج ، أنظر ما ذكرناه فيما سبق ص ٤١٣ - ٤١٨

الجزئية التجسيمية لإبراز شعور أو فكرة فلسفية في الصورة الكلية ، أى الموضوع الذى يقدمه الشاعر ، وهو ما عينا من قبل بتوضيحه وضرب الأمثلة عليه (١) .

ثالثاً : الصورة لابد أن تكون عضوية في التجربة الشعرية ، كما يفهم مما سبقناه من قبل من كلام « وردزورث » و « كوليرج » (٢) ، وكما يفهم من معنى وحدة القصيدة العضوية في المذاهب الأدبية بعامة كما شرحنا ، ويقتضى أن تؤدي كل صورة وظيفتها في داخل التجربة الشعرية التى هى الصورة الكلية ، وذلك بأن تكون الصور الجزئية مسيرة للفكرة العامة أو الشعور العام في القصيدة ، وأن تشارك في الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة في النماء ، ثم تنتهى إلى نتيجهتها الطبيعية التى تؤلف وحدتها العضوية النامية التى نتحدثنا عنها ومثلنا لها فيما سبق (٣) . وفى الحق كانت الدعوة إلى الوحدة العضوية في القصيدة منذ الرومانتيكيين (٤) ، وقد اتبع الرومانتيكيين في هذه الدعوة جميع المذاهب التى تلتهم ، مع تنوع في هذه الوحدة عند الرمزيين والسرياليين في انتقالهم الجزئية في داخل التجربة الكلية ، إذ كانوا ينتقلون في صورههم الجزئية أحياناً انتقالات نفسية مفاجئة ، مع حرصهم في ذلك على وحدة التجربة الشعرية في المجموع : كما سبق أن أشرنا إلى ذلك عندما نتحدثنا عن الوحدة العضوية في القصيدة ، وقد بينا كيف أن شعرنا الحديث قد بعد عن شعرنا القديم بهذا الإدراك للوحدة في التجربة العضوية ، بفضل تأثيرنا المحمود بشعر الغرب .

رابعاً : نتيجة لعضوية الصورة يجب ألا تضطرب الصورة الشعرية ، ويكون اضطراب الصورة الشعرية إذا تنافرت أجزاؤها في داخلها ، أو تنافت مع الفكرة العامة أو الشعور السائد في التجربة نفسها .

ولم يكن النقد العربى القديم يحفل بالوحدة العضوية ، ولا بوظيفة الصور العضوية . ولم يكن الشاعر كذلك يلتقى بالا إلى تضافر الصورة مع الفكرة العامة أو الشعور الذى يهدف إلى تصويره . وغالباً ما كانت الصور الجزئية مهوشة غير متألقة في إبراز الصورة الكلية حتى لو اتحد موضوعها في الشعر القديم .

(١) راجع من ٣٩٢ - ٣٩٤ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر من ٣٨٨ - ٣٩٠ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر من ٣٥٩ - ٣٦٣ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر : R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique , :

وأخطر ما يتعرض له الصورة الشعرية أن تتناقض بعضها مع بعض بالنسبة للفكرة الواحدة في داخل القصيدة . أنظر إلى هذه الصورة الإنسانية التي يرسمها أبو العلاء في قصيدة له في هذين البيتين :

ولو أني حببت الخلد فرداً لما أحببت بالخلد انفراداً
فلا هطلت على ولا بأرضي صحائب ليس تنتظم البلادا

ثم انظر كيف بصور الشاعر - في نفس القصيدة - تجهم الدهر له وضيقة الناس وتعاليه عليهم ، وأنه جاد في الرحيل عنهم ، ثم أنه إذا نال ما يقصد إليه في هذا الرحيل لم يبال بما يحل بالبلاد التي رحل عنها من خصب أو جذب ، وفي تصوير المعنى الأخير يسوق هذه الصورة :

وقد أثبت رجلي في ركاب جعلت من الزماع له بداداً (١)
إذ وطأها قدمي سهيل فلا سقيت سقيت خناصره العهادا

ولا شك أن الصورة في البيتين الأخيرين تتنافى مع فكرته في البيتين السابقين عليهما ، وهذا التناقض في قصيدة واحدة (٢) .

ونسوق مثالا آخر من الشعر القديم لكشاجم (أبو القتتح محمود بن الحسين المتوفى عام ٣٥٠ م) يصف روضاً :

وروض عن صنيع الفيث راض كسارضى الصديق عن الصديق
إذا ما القطر أسعده صبوحاً أتم له الصنيعة في الغبوق
كان الطل متتراً عليه بقايا الدمع في الخلد المشوق
كان غصونه سقيت رحيقاً فاست ميس شراب الرحيق
يذكرني بنفسجه بقايا صنيع اللطم في الوجه الرقيق (٣)

(١) الزماع صحائب وكتاب : المفاه في الأمر والعزم عليه ، والبداد للرجل السرج ما يوضح تحته ليثبت على الفرس ، وخناصره : بلد الشام ؛ يدعو عليها إذا رجع منها لمقصوده ، والعهاد : النهي (أنظر شروح سقط الزند لأبي العلاء ، ج ٢ طبعة دار الكتب المصرية ص ٤٦٥ ، ٥٧٠ - ٥٧٢) .

(٢) سبق أن رأينا أن قدامة ومن لف لفه من نقاد العرب القدامى لا يرون في هذا عيباً ، بل كان قدامة يراه دليلاً على طرفة الشاعر ص ٢٠٨ من هذا الكتاب .

(٣) ديوان كشاجم مخطوط بدار الكتب ، ومطبوع ببيروت ١٩٤٢ ، والنص فقط منقول عن : الدكتور

ويش الحنفي : الشعر في ظل سيف النولة ص ٢١١ .

فلا شك أن صور الرضا والسعادة والطرب والإنشاء لا تتفق والصورتين اللتين ذكرهما الشاعر في البيت الثالث والخامس من الأبيات المذكورة ، ولا شك أن الشاعر مدفوع في تصويره بفكرة استقلال البيت كما في النقد القديم باستقلال الصور في الأبيات بعضها عن بعضها الآخر ، فهو لا يرجع إلى شعور صادق عام من ذات نفسه في تجربته كى يسوق الصور متأثرة لتصويرها ، ثم إن الشاعر كذلك يلحظ المشابهة الحسية في الصور ، كما هو واضح من الأبيات ، غير عانى ببيان ما يترأى وراء هذه الصور الشكلية الحسية من شعور أو فكرة ، وهذا ما كان مألوفاً في الشعر العربي القديم . وقد سبق أن نبهنا إلى أن النقد - في المذاهب الأدبية الحديثة جميعاً - يأبى الوقوف عند الحسيات ، ونبهنا إلى فضل الأستاذ العقاد في دعوته إلى ذلك في نقدنا العربي الحديث .

وفي الشعر العربي الحديث تتنافر الصور وتضطرب أحياناً حين لا تنتزع الرؤية الشعرية ، فيلجأ الشاعر إلى ذكر صور متتابعة لا تتصافر على فكرة أو شعور . وننقل هنا هذا المثال عن الشاعرة العراقية نازك الملائكة في قصيدة : « الراقصة المذبوحة » .
وهي تحية الجزائر المكافحة ، وفيها تحاطب الجزائر الجريحة قائلة :

« أرقصى مذبوحة القلب وغنى
واضحكى فالجرح رقص وابتسام
أسألى الموق الضحايا أن يناموا
وارقصى أنت وغنى واطمئنى (١) »

فكيف تتلام رقصة المذبوح مع الضحك والغناء والاطمئنان ؟

حقاً في السيربالية يوجد تراسل في المدركات والحواس ، كما يوجد في الرمزية تراسل في الحواس على نحو ما تحدثنا عنها فيما سبق ، ولكنه تراسل مقصود فنياً ، ذو هدف يقضح بالتأمل متى وقف المرء على فلسفتهم فيه .

ومن الشعر الحديث الذى لا يتقيد بوحدة الوزن والقافية يضرب مثلاً لاضطراب

(١) لنس أنظر : مصطفى عبد العليق المحرق : شعر اليوم ، القاهرة ١٩٥٧ ص ٥٤ - ٥٥ .

الصورة — لأنها لا تتفق والشعور العام في القصيدة — بأبيات للشاعر العراقي عبد الوهاب
الياني من قصيدته : « الذي كان يغني » ، يقول فيها :

على أبواب « طهران » رأيتاه
رأيتاه
يغني
عمر الحيام ، يا أخت ، ظننتاه
على جبهته جرح عميق ، فاغر فاه
يغني ، أحمر العينين
كالقجر ، يميناه
رعيف مصحف قبلة ، كانت يميناه
يغني ، عمر الحيام ، يا أخت
حقول الزيت واقه
يغني طفلة المصلوب في مزرعة الشاه
وكان الموت أواه
" على مقربة منه ، على أطراف دنياه
« ودانا وناداه
صباح الديك ، أختاه !
وخلفناه في الساحة لا تطرف عيناه
« وداعاً ! ! ، قالها واختنقت في فمه الآه ..
« وداعاً لك يا بيتي وداعاً لك أماء ! ! »
ودوت طلقة واختنقت في فمه الآه
على أبواب طهران رأيتاه
يغني الشمس في الليل ،
يغني الموت واقه
على جبهته جرح عميق ، فاغر فاه (١)

(١) عبد الوهاب الياني : أشعار في المنى ، دار الديمقراطية الجديدة ١٩٥٧ ص ٨٤ - ٨٦ .

ربما يكون الشاعر قد قصد إلى جلاء جوانب مفارقة من تجربة ، بحيث توحى هذه الجوانب المحلوة بنواحي التجربة الأخرى غير المحلوة ، وهذه طريقة رمزية في التصوير سبق أن أشرنا إليها ، ولكن الصور التي ذكرها لا تناسك على وحدة الإيحاء ، وبخاصة تمثيله بعمر الخيام الذي يوحى بانهاز فرص الاستمتاع ، وهو ما يبدو غير متفق مع طبيعة ما يصف الشاعر ، ولم تفهم وجه الإيحاء في صور الرغبة والمصحف والقنبلة ، على فرض أنها مبدلة بعضها من بعض ، ولا يكتفى أن يقصد بها الشاعر — على سبيل الاقتضاب — إلى جوانب الروح والمادة والقوة ، فلا يمكن أن يكون مثل هذا إيحاءيا على طريقة الرمزية في قمتها الحديث . وما سر الجمع بين غنائه حقول الزيت والله وطفله المصلوب والموت والشمس في الليل (شمس الحرية ؟) ثم أية ساحة تلك التي يهيب الديك بالبدار إليها ؟ (١) .

أما ما يبدو من تعقد الصورة وغموضها والتوائها عند الرمزيين والسيراليين فليس فيه اضطراب إلا في المظهر ، ولكن إذا وقفنا على وسائلهم الفنية ظهرت الصور متأسكة متآزرة لأجل جلاء الشعور أو الشفوف عن الفكرة كما سبق ، وقد أساء بعض الرمزيين — من الأوروبيين والعرب — إلى الرمزية ، بإيغالهم في الغموض ، حتى جاءت صورهم مستكرهة مخلفة لا تساوى الجهد في البحث عما وراءها .

خامسا : الصور التعبيرية الإيحائية أقوى فنياً من الصور الوصفية المباشرة ، إذ أن للإيحاء فضلا لا ينكر على التصريح . وهذا ما تنبه له بعض النقاد الكلاسيكيين أنفسهم . ثم أفاضت فيه الرمزية ، ولا تزال الرمزية حية في الشعر الغنائي في مختلف آداب العالم الكبرى . ومن قبل الرمزيين وجد كثير من وسائل الإيحاء ، ولكن كان لهم الفضل في جلاء جوانب هذا الإيحاء وشرح فلسفتها .

وأبسط مظاهر الإيحاء — التي اهتمت إليها الشعراء من قديم — التعبير عن الموقف أو الحالة بحيث يوحى هذا التعبير بالصفات المرادة قبل التصريح بها ، أو دون التصريح بها ، فإذا أردنا تمثيلا على هذا من الشعر العربي القديم ، وقرأنا بيت زهير في مدح حصن بن حذيفة بن بدر الفزاري :

(١) قد اقتصرنا على أمثلة موجزة لتوضيح فكرتنا ، ولم نلجأ لأمثلة طويلة ؛ أنظر أمثلة أخرى لاضطراب الصورة في : الدكتور محمد متون : في الميزان الجفيد ، الطبعة الثانية ص ٧٦ - ٧٧ - الدكتور إحسان عباس : عبد الوهاب البياتي ، بيروت ١٩٥٥ ص ٩٠ - ١٠٢ - الدكتور إحسان عباس : فن الشعر ، بيروت ١٩٥٥ ص ٢٢٣ - ٢٢٦ .

وأبيض فياض يده غمامة على معنفيه ، ما تغب فواضله
وجدناه يعبر في البيت تعبيراً مباشراً عن صفة الكرم الذى لا يتقطع فيضيه ، كأنه
خفيض الغمام . وعلى الرغم من جمال هذا التصوير ، هو — من حيث إنه تعبير صريح
عن الكرم — أقل في دلالاته الفنية على الكرم من قول الشاعر نفسه في نفس القصيدة يعبر
بهذه الصورة الموحية عن كرم المملوح أيضاً .

بكرت عليه غدوة فوجدته قعوداً لديه بالصريم عواذله
بفدينه طوراً ، وطورا يلتمه وأعبا ، فما يلين أين غائله
فأعرض منه عن كريم مرزاً عزوم على الأمر الذى هو فاعله (١)
وكذا قول الأعشى في محالة الطرف لزوجة آخر قد شغفها حباً على حين غفلة
منه :

ورميت غفله عينه عن مثاته فأصبت حبة قلبها وطحالمها (٢)
ففي البيت وصف مباشر يقرب من السرد والتقرير لما حصل ، وهو لذلك أقل فنياً
من تعبير عبد الله بن الدمية الخثعمي عن نفس المعنى .

ولما لحقنا بالحمول ، ودونها خميص الحشا ، توهى القميص عوائقه
قليل قذى العينين ، يعلم أنه هو الموت إن لم تلق عنا بوائقه
عرضنا ، فسلمنا ، فسلم كارها علينا ، وتبريع من الغيظ خانقه
فسايرته مقدار ميل ، وليتني بكرهى له ما دام حيا أرافقه
فلما رأت أن لا أوصال ، وأنه مدى الصرم مضروب علينا سراقه
رمتني بطرف ، لوكميا رمت به ليل نجيعاً نحره وبنافقه
ولمح بعينها كان وميضه وميض الحيا ، تُهدى لتجد شقائقه (٣)

هذا ، ولا ينبغي بحال أن يفهم من هذه الأمثلة التي سبقت أننا نلزم الشاعر بعنصر
قصصى للتعبير عن آرائه ومشاعره ، وإنما ضربنا الأمثلة السابقة لأنها أظهر في الدلالة

(١) أنظر شرح ديوان زهير ص ١٤٢ - ١٤٤ (طبعة دار الكتب بدمشق ١٩٤٤) .

(٢) ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) طبعة القاهرة ١٩٥٠ ص ٣ .

(٣) ديوان الحماسة ج ٢ ص ٧٦ - ٧٧ .

على الفرق بين الوصف المباشر من ناحية وطريقة من طرق التصوير الإيحائية من ناحية أخرى . وقد تتوالى الصور الإيحائية القوية دون عنصر قصصى ، كما فى قصيدة إبراهيم ناجى التى سبق أن اخترنا منها أبياتا (١) ، على أن التصريح بالحالة النفسية أو الوصف المباشر قد يكون موحياً فى العنصر القصصى أو فى ظل الوحدة العضوية ، كما يتضح من أمثلتنا .

والقدر الذى نريد أن نقف عنده هو أن الوصف المباشر يضعف الدلالة ، وهو دون الصور الإيحائية أيا كان مظهر الإيحاء ، سواء كان ذا عنصر قصصى كما سبق ، أم تعبيراً موحياً عن الحالة . فمثلاً قول جلييلة بنت مرة الشيبانى زوجة كليب وأخت جساس تصف حزنها وتولها على قتل زوجها كليب فيما يروى لها .

فعل جساس ، على وجدى به ، قاطع ظهري ومُدنٍ أجلى
يا نسائى دونكن اليوم ، قد خصنى الدهر برزه معضل
خصنى قتل كليب بلظى من ورائى ولظى مستقبل (٢) ..

هو أقرب إلى الوصف المباشر ، وهو من هذا الجانب أضعف دلالة على الجزع من مثل قول رقية الجرمى تعبيراً عن تولها لفقد صديق له بهذه الصورة :

أحقاً ، عباد الله ، أن لست رائياً رفاعة بعد اليوم إلا توها ؟ (٣)
ونظيره قول ابن مئاذر فى عبد الحميد بن عبد الوهاب الثقفى ، وكأن به صبا ،
وقد مات لعشرين سنة .

وكأنى أدعوه وهو قريب حين أدعوه من مكان بعيد ! (٤)

وشبه ذلك فى الدلالة الإيحائية على نفس الشعور بالجزع قول النابغة يصور الهول الذى أعرا الناس بموت حصن بن حذيفة :

(١) أنظر هذا الكتاب هامش ص ٣٥٤ .

(٢) نقلنا نص هذه الأبيات عن : لويس شيخو : شعراء النصرانية ، بيروت ١٨٩٠ ص ٢٥٢ -

٢٥٣ .

(٣) أبو تمام (حبيب بن أرس الطائى) : ديوان الحماسة ، القاهرة ١٣٢٥ هـ - ١ ص ٤١٤ .

(٤) المردد (أبو عباس محمد بن يزيد) : الكامل ، القاهرة ١٣٥٥ هـ - ٢٨٨ .

يقولون حصن . ثم تأتي نفوسهم وكيف بحصن والجبال جنوح
ولم تلفظ الموتى القبور ، ولم تزل نجوم السماء ، والأديم صحيح
فعما قليل ، ثم جاء نعيه فظل نلئى الحى وهو ينوح (١)

فالخالة النفسية تراءى من وراء هذه الصور الإيحائية الدالة على هول الموقف ،
دون تصريح قد يضعف من شأنها . وفى هذا يكتسب الإيحاء قوة فنية تقربه من قوة
الدلالة الموضوعية فى القصة والمسرحية .

على أن الشعر الغنائى - فى العصر الحديث - يسرى فى كثير من قصائده عنصر
قصصى ، لأن العنصر القصصى يتوافر فيه الإيحاء ، ويكتسب به العواطف الذاتية مظهر
الموضوعية ثم إن العنصر القصصى لا يتفق بطبعه مع النغمة الخطابية التى قد توجد فى
الشعر الغنائى غير القصصى فتضعف من قوته ، هذا إلى أن الشعر الوجدانى متى كان ذا
طابع قصصى كانت الوحدة العضوية فيه أظهر ، وبدا متماسكا لا تستقل أبياته كما كانت
مستقلة فى كثير من شعرنا القديم حين لم يكن ينظر لوحدة العمل الأدبى ضرورة من
ضرورات التجربة الأدبية الناجحة ، كما هى الحال فى الشعر الحديث .

وفى هذا الشعر ذى الطابع القصصى تظهر الأفكار والأحاسيس صوراً تحليلية
للموقف ، ينمو الموقف بنائها ، وتظهر وحدتها فى ظلاله ، ونذكر مثالا لذلك من
الشعر العربى الحديث ، الذى لا يلتزم وحدة الوزن والقافية . هذه الأبيات من قصيدة
« طفل » للأستاذ صلاح الدين عبد الصبور ، وهى قصيدة رمزية ، فالطفل فيها هو
الحب ، وهذا معنى مألوف لدى الرمزيين ، ينميه الشاعر فى القصيدة . وبينها عليه :

قولى ... أمات ؟

جسيه ، جسى وجتتيه ،

هذا البريق

ما زال ومض منه يفرش مقلتيه ...

ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيرة

ثم احترق

ورأيت شيئاً من تراب القبر فوق الوجتين
رباه ، فوق الصلبر ، فوق الساعدين
والعازف المغلوب نام ومات في الصمت الكبير
نغم أخير ...
وسألت : مات ؟ .. أجل سأبكيه ، سنبكيه معاً
ووجعت ، لا الجفن اختلج ...
ووقفت ، ثم رجعت في عينيك شيء من وهج
كى تلمسيه
أو تغمض عيني ، أو تتألميه
هذا الصبي ابن السنين اللداميات العاريات من الفرح ،
هو فرحى ، لا تلمسيه ...
أسكتته صدرى فنام
وسدته قلبي الكبير
وجعلت حائله الضلوع - وأثرت من هدبي الشموع (١) .

إلى آخر النص ، على أننا هنا لسنا بصدد الوقوف عند كل صورة في القصيدة السابقة لننقد صياغتها على حدة . وحسبنا أن نقرر أن الصور ظهرت عضوية متماسكة نامية في التجربة الرمزية السابقة .

وليس العنصر القصصى في الشعر الغنائى إلا قالباً عاماً لا يصبح أن يخطر في بال أن نتنظر فيه نواحي نضج قصصى يحاكي بها النضج الفنى في القصة أو يقاربه ، على نحو ما سنشرح في مفهوم القصة في الفصل التالى . وليس الغرض من هذا العنصر القصصى في هذا الشعر إلا إضفاء طابع الموضوعية على ما هو في الواقع ذاتى ، لكى تلبو الصور أجزاء عضوية في وحدة أغزر حياة وأشد تماسكا .

ومن هذا النوع من التجارب الشعرية الناجحة في الشعر المعاصر غير التقليدى في أوزانه . قصيدة الشاعر كيلانى سند : « أنا وجارقي (٢) » . وفيها يلتزم القافية ووحدة التفعيلة . ولكنه ينوع الوزن ، يقول فيها :

(١) صلاح الدين عبد الصبور : الناس في بلاى - دار الآداب ، بيروت ١٩٥٧ ص ١٠٠ - ١٠٢ .

(٢) من ديوانه : قصائد في القتال يناير ١٩٥٧ ص ٤١ .

لا تقلقى .

إننا بلدنا دربنا بالزنبق
ستبصرينه غداً خميلاً من عبق
أترفين جارقى بثوبها الممزق
وكفها المشقق
كم قلت لى : جارتنا ككومة من خرق
غدا ترينها غدا فى ثوبها المنمق ...

حبيبى

أذكركين حيناً رأيتنى مبللاً بالعرق
فقلت لى صاروخة : لا تطرق : لا تطرق ..
فأنت لى صفصافة بين المهجير المحرق ..
عند المهجير أحمى بظلها المرقرق
فقلت فى تشنج المحتق :
حبيبى لا تقلقى ...

لكننى أخفيت ، منذ أمس الأسبق
سوى بقايا كسرة بابسة لم أذق
ألم أفل لا تقلقى ؟

والقمح فى يبلدنا كشمرك المنمق
غدا ترينه غدا كشمرك المنمق
حتى المصافير التى تمر عبر الأفق
مهيضة ... جناحها يرفرف نصف مطلق
ستلتقى بالحب أنى درجت ستلتقى
إننا بلدنا دربنا بالزنبق .
ستبصرينه غداً آخميلاً من عبق

فى التفصيـلة تتوالى الصور الذاتية فى شكل قصصى له مظهر الموضوعية ، لتجـلو
الفرق بين الحاضر الكادح الشئى فى سبيل المستقبل الآمل المشرق .

ونكرر أننا لا نقصد — بحال ما — إلى القول بضرورة العنصر القصصى في الشعر الوجداني . وإنما قررنا ظاهرة غالبية في الشعر الحديث ، وعلمنا لها من الناحية الإيحائية ، على أنه لا بد أن تكون غير متكلفة ومتمشية مع طبيعة التجربة ، ثم إن عناصر الإيحاء وقوة التعبير غير مقصورين على الطابع القصصى ، كما وضع من كلامنا في الصورة الأدبية بعامة . وكما وضع كذلك من بياننا لوسائل الإيحاء عند الرمزيين حين شرحنا معنى الصورة الشعرية عندهم (١) .

سادساً : وضع من كلامنا — في الصورة في المذاهب الأدبية ، ومن النتائج التي استنتجناها — أن الصورة لا تلزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية .

فقد تكون العبارات حقيقة الاستعمال ، وتكون مع ذلك ، دقيقة التصوير ، دالة على خيال محصب ، كما في كثير من الأمثلة التي سقناها آنفاً (٢) . وانظر كذلك كيف تتجاوز الصور المجازية مع الحقيقة في قول الشريف الرضي :

ولقد مررت على ديارهم وطلوها بيد البلى نهب
فوقفت حتى ضج من لعب نضوى ، ولج بعلى الركب
وتلفتت عيني ، فنمد خفيث عنها الطول تلت القلب (٣)

فقد وقف الشاعر على الطلول ، ولكنه سماها أولاً دياراً ، ليوحي بتجاوز هذه الكلمة مع كلمة الطلول ، بالفرق بين بقائها حية في ذكره ، وبين رؤيتها دراسة حين وقعت عليها عينه (٤) ، ثم إن الكلمات : « وقفت » « ضج » « نضوى » « لج » هي صور في ذاتها موجبة بدلالاتها وأصواتها .

(١) راجع ص ٣٩٤ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : ص ٣٦٤ - ٣٦٦ - ٣٧٤ - ٣٧٥ - ٣٨٩ - ٣٨٢ وهامشها من هذا الكتاب .

(٣) ديوان الشريف الرضي ج ١ ص ١٤٥ (طبعة المطبعة الأدبية ، بيروت ، سنة ١٣٠٧ هـ) .

(٤) ولهذا الإحاء بالفرق بين الحالين : حال الديار حية في ذهن الشاعر وحال الطلول بعد فراق الأحياء ، بما زهير في قوله :

قف بالديار التي لم يبق فيها القدر بل ، وغيرها الأرواح والدم

فلا تناقض بين شطري البيت كما زعمه من غابت عنه دقة تصوير زهير لموقعه (أنظر ابن عبد به : المقدم الفردي ج ٢ ص ١١٥) .

وقد تكون العبارات مجازية الاستعمال . والاستعمال المجازى يستلزم دلالة خاصة للعبارة أو الكلمة . بأن توضع كلتاها مكان كلمة أو عبارة أخرى . على أن يحدد السياق المعنى المراد . ولا يكفي أن يحدد السياق المعنى ، بل لابد أن يتطلب الموقف ، بحيث لا تغنى العبارة الحقيقية في نفس الموضع ، وفي هذه الحالة يكون المجاز هو التعبير الأصيل الذى لا يغنى عنه فى رسم الصورة المرادة سواء . وفى هذا لا يكون تجاوزاً للحقيقة . وإنما يكون هو الطريق للوقوف على صورة الفكرة والشعور اللذين يراد التعبير عنهما . فليست الاستعارة — مثلاً — مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه ، بل إنها — إذا حسن استعمالها للدلالة على الصورة — أقوى إيهاماً من التشبيه . لما تتضمنه من سعة الدلالة وقوة التصوير . فسملاً إذا قلنا : « وتعالى نقطف الأزهار من روض الحياة » ، فقد يكون هذا التعبير المجازى أكثر إيجازاً من الحقيقة . ويراد بالأزهار اللحظات السعيدة أو أيام الصبا الحلوة ، ولكن القطف يستلزم نوعاً من الاختيار والإرادة والوعى الحر . ونوعاً من القدرة فى حال سعادة وغبطة ، ندفع إلى الشغف بكل ما نحصل عليه المرء من مباحج العيش ، وفى التعبير بالأزهار ما يدل على قصر عمر هذه اللحظات السعيدة التى يجب انتهاؤها ، وكل هذا مما يشف عن فلسفة خاصة ووعى خاص فى الحياة أوحى بهما هذه الصورة التعبيرية فى إيجاز .

وقد رأينا ، فى دراستنا للصورة فى المذاهب الأدبية وفى شعرنا الحديث ، كيف أفدنا من هذا التراث الإنسانى فى الصورة ، وكيف تطور به شعرنا الحديث ، فبعدنا فى الشعر والنقد معاً عن الموروث من تقاليد عمود الشعر ، وأصبحت الصورة — فى شعرنا الحديث وفى نقدنا معاً — عضوية فى ظل تجربة عضوية صادقة ، وأصبحت تعبيرية إيجابية لا تقف عند حد الحس ، ولا نسلك مسلك الوصف المباشر . أو البرهنة العقلية .

وقد أشرنا إلى أحدث ظاهرة فى شعرنا المعاصر . وفى التعبير بالصور عن التجارب النفسية أو الاجتماعية : إما فى شكل قصصى ، نبهنا إلى أنه ليس سوى قالب عام لا علاقة له بطبيعة القصة فى معناها الفنى الحديث كما سنشرح بعد . وإما فى تأرر الصور المعبرة ذات التصميم العضوى والبنية الحية والقوة الفنية الإيجابية .

وقد خطا شعرنا الحديث الغنائى ، فى طابعه الموضوعى أو الذاتى ، خطوات نحو الكمال ، لتأثره بالمحمود شعر الغرب فيما ذكرنا من نواح فنية ، ومنها جانب الصورة كما

شرحناه . ولا نقصد بذلك أن نقر كل التجارب في شعرنا الحديث أو نفضلها من حيث هي حديثة على الشعر القديم في مجموعة ، وإن كنا لا نتردد في تفضيل أسس النقد الحديث للشعر والصورة كما أوردناها وهي تنطبق على بعض المأثور من شعرنا القديم كما مثلنا لها . ومدار الجودة على الإيمان بالتجربة والقدرة على تصويرها في أصالة فنية شرحنا جوانبها الفنية الناضجة كما أخذناها عن النقد العالمي .

وقد لحظنا - في شرحنا وأمثلتنا السابقة - كيف ظهر في شعرنا الحديث الاتجاه الغنائي الذاتي ذو الدلالة النفسية ، والاتجاه الرمزي الإيحائي ، والاتجاه ذو الطابع الواقعي . أو الموضوعي .

وبعض شعرائنا المحدثين يوغلون في الغموض في الرمزية ، ويتعلقون بأذيال السريالية : دون فلسفة تشف عنها هذه الزعاعات ، والغموض - إن لم تكن وراءه فلسفة يدل بها على إحياء نفسى قوى في التصوير - ضرب من الأحاجي لا تمت بصلة إلى الفن .

فمن المحدثين عندنا من يقلدون في تجديدهم عن غير اقتناع وإيمان بالتجربة . يدفعونهم إلى التجاوب معها ، فيقلعون على صياغة التجربة عن غير يقين منهم بأن لديهم ما يساوى الجهد في صياغتها . وهم في هذا يسيثون إلى دعوى التجديد كما أنهم بذلك يسيثون إلى أنفسهم .

على أن للجديد في شعرنا الحديث جانباً آخر يتصل أشد اتصال بالشرط الإيحائي . الثاني في صياغة الشعر ، وقد سبق أن أشرنا إليه على أنه قسم الخيال وما يتجه الخيال من الصورة ، ألا وهو موسيقى الشعر (١) .

٢ - موسيقى الشعر

كانت صياغة الشعر العربي منذ القديم في كلام ذى توقيع موسيقى ووحدة في النظم تشد من أزر المعنى ، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه : ونوحى بما لا يستطيع القول أن بشرحه . وطرب الإنسان للنغم قديم كعهده بالفنون في عصره الفطرى . يقول ابن عبد ربه : « وزعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقى من المتنطق لم يقدر اللسان على استخراجها ، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الرجيع لا على القطيع ، فأما ظهر عشقته النفس ، وحنّت إليه الروح . ولذلك قال أفلاطون : لا ينبغي أن تمتنع النفس من معاشقة بعضها بعضاً . ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور على أبدانهم تروموا بالألحان ؟ » (١) .

وتمثلت الصياغة الموسيقية في الشعر العربي في محوره وقوافيه التي وصلت إليها تناضجة ، بحيث لا نستطيع أن نقطع بشئ فيها يخص مراحل نشوئها وتطورها (٢) .

وينبغى أن نفرق هنا بين أمرين يكثر الخلط بينهما : أولهما الإيقاع : ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أى توالى الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة ، وقد يتوافر الإيقاع في النثر ، مثلاً فيما سماه قدامة : « الرصيع » ، ومثاله : « حتى عاد تعريضك تصريحاً ، وصار تعريضك تصحيحاً » ، وقد يبلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر (٣) . أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي . فمثلاً « فاعلاتن » في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت ، (أى توالى متحرك فساكن ثم متحركين فساكنين ثم متحرك فساكنين) ، لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها في الكلمات في البيت ، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين

(١) ابن عبد ربه (شهاب الدين أحد) : العقد الفريد ، ج ٣ ص ١٧٧ - المطبعة الشراعية ١٣٠٥ .
(٢) لا نقصد هنا إلى معالجة محور الشعر وقوافيه كما هي في علم العروض ، ولكن إلى بيان الأسس الموسيقية للبحور ثم دواعي التجديد فيها وتأثيراتها في هذا التجديد بالعربيين .
(٣) أنظر ص ٢٤٢ من هذا الكتاب وهو أمشها ؛ وقارنه بما سماه أبو حلال الإزدواج التساوى الأجزاء ، ومثل له من القرآن الكريم : « وأنه هو أنصحك وأبكى وأنه هو أمانت وأحيا » (ص ١١٣) وهامشها من هذا الكتاب .

وحرف المد والحرف الساكن الجامد . فمثلا بنين الإيقاع في شوق في انتحار الطلبة
هكذا ، وهو من بحر الرمل :

يخلق الله من الحب السورى
وبنى الملك عليه وعمر (١)

فعلاتن فعلاتن فاعلن فعلاتن فعلاتن فعلن

فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت .

وثانى الأمرين اللذين نريد التفريق بينهما هو : الوزن : وهو مجموع التفعيلات التى
يتألف منها البيت . وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية .

وكان الذى يراعى في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن بعامه ،
بحيث تتساوى الايات في حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية ، وفي نظام هذه
الحركات والسكنات في تواليها . وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم ، وتشابها بين
الأبيات وأجزائها تشابها يتبع عنه تناسب تام ، وتكرار للنغم ، تألفه الأذن لتسر به
النفس . وهذه طبيعة النفس في إدراكها عن طريق حواسها المختلفة . فإذا رأت العين
شكل بلور ، سرت بتساوى جوانبه ، فإذا اكتشفت بعد ذلك تناسب زواياه تضاعف
سرورها ، وكلما اكتشفت جوانب جديدة منه متساوية ، زاد سرورها على قدر
اكتشافها . وكذلك الشأن في الأصوات المناسبة ، وفي الموسيقى . فترتيب نغمات
الموسيقى تألفه الأذن وتلد به ، ولكن إذا فقدت الموسيقى التناسب والتساوى بين نغماتها
كانت مدعاة نفور . وما الشعر إلا ضرب من الموسيقى : إلا أنه تزودج نغماته بالدلالة
اللغوية (٢) .

وقد حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشد محافظة ، فالتزموها في أبيات
القصيدة كلها ، وزادوا أن التزموا قافية واحدة في جميع القصيدة . وقد مرت شواهد

(١) الشوقيات ج ١ ص ١٤٧ .

(٢) أنظر :

E. A. Poe : The Rational of Verse, in : The Complete Tales and Poems,
p. 913-914.

كثيرة على ذلك من الشعراء القلماء وبعض المعاصرين (١) ، بل إنهم جعلوا من المحسنات نوعاً من التقسيم الإيقاعي في داخل البيت نفسه ، في مثل قول الخنساء :

حاشى الحقيقة ، محمود الحلقة ، مهلى الطريقة ، نفاع وضرار
جواب قاصيه ، جزار ناصية ، عقاد ألوية ، للخييل جوار (٢)

ولم يكتفوا بالتزام الحرف الأخير في القافية وهو حرف الروى ، بل ألزم بعضهم تقفية أبيات القصيدة كلها بأكثر من حرف . واتبع ذلك أبو العلاء في « لزومياته » ، وصموا هذا الوجه من وجوه البلاغة عندهم « لزوم ما لا يلزم » ، وكان مقياس براعة في الشعر العربي ، لأنه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية ، وقد سبق أن ذكرنا بعض أبيات من لزوميات أبي العلاء تصلح شاهداً على ذلك (٣) .

على أن هذه المساواة في وحدات الإيقاع والوزن مدعاة ملل لو كانت تامة كل التمام ، كما إذا تكررت مثل أبيات الخنساء السابقة ، أو نوات الكلمات متساوية تمام المساواة في صفاتها من حروف مدولين وغيرها . لأن النغمات تبدو ، إذن ، رتيبة يملها السمع . ثم إن الموسيقى في البيت ليست إلا تابعة للمعنى ، والمعنى يتغير من بيت إلى بيت ، على حسب الفكر والشعور والصورة المدلول عليها .. ولا يتلاءم مع هذا التغير أن تكون هذه المساواة في النغم تامة رتيبة .

والحق أن هذه المساواة التامة الرتيبة قلما توجد في الشعر القديم نفسه ، كما في بيتي الخنساء السابق الذكر . فالحملة على الوزن القديم في الشعر العربي من هذه الناحية غير عادلة ، ذلك أن الوزن والإيقاع في ذلك الشعر لا يتفقان كل الإتفاق في أبيات القصيدة الواحدة ، وذلك لثلاثة أسباب :

أولها اختلاف التفعيلات : ذلك أن التفعيلات التي تتكون منها البحور في الشعر العربي ، تظل هي هي في كل الأبيات . فللشاعر حرية في نقصها أو تسكين متحررها

(١) أنظر : مثلاً صفحات ١٤٨ ، ١٧٦ ، ١٨٨ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : هامش ص ٢٦١ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر : هامش ص ١١٠ من هذا الكتاب ، وانظر كذلك : الدكتور إبراهيم أبوس : موسيقى

الشعر ص ٢٢٢ ، ٢٧٦ .

وقريب منه في الترتيب ما ينسى القافية الغنية لنفس السبب . la rimeriche أنظر .

M. Grammont : petit Traité de Vers. Franc. p. 30.

على نحو ما هو مدرّوس في علم العروض في الزحاف والعلل . فمثلاً « فاعلاتن » تصبح « فاعلاتن » في حشو البيت وفي آخر الشطر الأول منه ، وقد تصبح « فالاتن » أو « مستفعل » في آخر البيت . و « متفاعلن » في بحر الكامل قد تصبح « متفاعلن » في حشو البيت ، أو « متفاعل » أو « متفا » في آخر البيت . ونذكر مثلاً هنا قول شوقي قصيدته في « العلم والتعليم » :

ليس اليتيم من انتهى أبواه من هم الحياة وخلفاه ذليلاً
فأصاب بالدنيا الحكيمة منها وحسن تربية الزمان بديلاً
إن اليتيم هو الذي تلقى له أما تخلت ، أو أبا مشغولاً (١)

. ويظهر من وزن هذه الأبيات اختلاف تفعيلاتها بدءاً وحشواً وختاماً .

والسبب الثاني هو اختلاف حروف الكلمات التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض ، ما بين حروف ساكنة ، وحروف مد طويلة ، وحروف لين . وهذا لا يضر بالوزن والإيقاع كما سبق أن أشرنا (٢) . وهذا الاختلاف الصوتي بنوع الموسيقى ، وبنوع معاني الإيجاء الموسيقي في الوزن الواحد . وقد أفاد من ذلك كبار الشعراء في العربية إفادة إيجائية ، أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعياً يكاد يكون لا شعورياً ، لعمق دراساتهم اللغوية . ورهف إحساسهم . وإنما كان هذا الوعي لا شعورياً لأن خصائص الكلمات — من هذه الناحية الجمالية — لم تدرس في العربية دراسة منهجية يعتد بها . على حين يعنى بهذه الدراسة النقاد في الغرب ، ولها في نتاج كتابهم وشعراتهم أثر عظيم (٣) ، مثلاً يقول أبو العلاء في « سقط الزند » في مطلع قصيدة يخاطب صديقيه :

علائق . فإن بيض الأمانى فنيت ، والظلام ليس بقافى

فالمذ في الكلمة الأولى من الشطر الأول يناسب شكواه إلى صديقيه من تضروب آماله . على حين خلت الكلمة الأولى من الشطر الثاني من المذ لتحاكي معنى انقضاء

(١) الشوقيات ج ١ ص ٢٢٧

(٢) أنظر ص ٤٢٤ - ٤٣٥ من هذا الكتاب

(٣) سبق أن ذكرنا أن نقاد العرب وقفوا على بعض خصائص صوتية للكلمات من حيث مبدأ دلالتها ، وإن كان تحليلهم لذلك من الشعر القديم غير مسلم به ، أنظر هامش ص ١٢٠ - ١٢١ من هذا الكتاب .

الآمال . فإنها تقع سريعة في النطق لتدل على الفناء السريع « ليض الأمانى » والكلمتان الأخيرتان يمتد فيهما الصوت ليحدث تضاد في النطق بينهما وبين « فئت » . ففي الشطر الثاني يدل انقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة . ليعقبها المد في كلمتى : « الظلام » و « بقانى » ، ليوحى الصوت إحياء قوياً بأن هذا الظلام ممتد لا نهاية له (١) .

وينطبق ذلك أيضاً على قول الأستاذ العقاد حين نقل جثمان سعد زغلول إلى ضريحه :

أعبر القاهرة اليوم كما كنت تلقاها ، جموعاً ونظاماً
لحظة في أرضها عابرة بين أباد طوال تترامى

وكذا قول شوقي في مطلع سينيته الأندلسية . وهى من بحر الخفيف (فاعلاتن مستعملن فاعلاتن) :

اختلاف النهار والليل ينسى أذكرا لى الصبا وأيام أنسى
وصفاً لى ملاوة من شباب صورت من تصورات ومس
عصفت كالصبا للعوب ، ومرت سنة حلوة وللة خلست

ففى البيت الأول . وفى الشطر الأول من البيت الثانى . تكثر حروف المد . وشوق فيهما يصور معنى قريباً من معنى بيت أبى العلاء السابق ، ولكن فى الشطر الثانى من البيت الثانى . ثم فى البيت الثالث . تتوالى الكلمات خالية أو تكاد من حروف المد . مع كثرة حروف الصغرى . لأنه يصف فترة حلوة أمرعت فى سيرها كأنها سنة نائم . وقد قلنا إن هذا الإحياء — باختيار الألفاظ ملائمة للمعنى فى تواليها وفى جرسها — أثر لتمكن الشاعر من لفته . ولخبرته الطويلة ، بحيث يوحى إليه ذوقه بهذا الاختيار إحياء يكاد يكون لا شعورياً . وإنما ضربنا هذه الأمثلة تدليلاً على أن موسيقى الشعر فى القصيدة القديمة ليست جد رتيبة بسبب المساواة بين الأبيات فى الوزن والإيقاع ، كما قد يتوهم .

(١) لأجل البيت أنظر شرح التنوير على سقط الزند ص ٩٠ - ٩١ .

ورثت سبب ثالث يتم به التنوع في داخل هذه الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية .
ألا وهو الانشاد : ولا نقصد به شيئاً سوى قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى .
وعلى نحو ما هو معروف في « فن الإلقاء » . والانشاد يقتضي الضبط على بعض المقاطع والكلمات في ثانيا البيت . وطول الصوت في بعض الكلمات وقصره في الأخرى ، وعلو الصوت أو انخفاضه . وبيان ذلك أننا نقيس في العروض مقاطع الصوت قياساً كمياً ، على حين هناك مقاييس « كيفية » لها تأثير كبير على كميات حروف الكلمات وموسيقاها . منها درجة الصوت علواً وانخفاضاً ، ودوام الصوت طولاً وقصراً ، ونبرة الصوت قوة وضعفاً ، ثم نسبة ورود الصوت كثرة وقلة وأثره الإيحائي (١) .

وإذا كانت الكلمات في اللغة العربية ينطق بمقاطعها على سواء ، وهي منفردة ، فإن الكلمات في الجمل - وبخاصة في الشعر - تقتضي نطقاً تكتسب به صفة خاصة من الصفات السابقة ، وبه تتنوع موسيقاها . فيحس المرء في بيت أبي العلاء السابق الذكر بضرورة طول الصوت في الشطر الثاني في كلمتي « الظلام » و « بغاني » .

وحتى لو لم يكن هناك إنشاد جهري ، فإن تمثل المعنى في القراءة الصامتة يقتضي تمثل موسيقى الأبيات مختلفة ، ومن المسلم به أن موسيقى الشعر تظل خاصة من خصائصه مهماً أو إلقاءً .

وفي ذلك كله يظهر تنوع الصوت على حسب موقع الكلمة ، ثم على حسب الاستفهام والتعجب والنداء ، والإثبات والنفي ، والأمر والهي ، والاستجابة والدعاء ، وما إليها . أنشد مثلاً ، هذه الأبيات من قصيدة شوقي في غاب بولونيا .

يا غاب بولون ،	ولى دم عليك ،	ولى عهد
زمن تقضى للهوى	ولنا بظلك ،	هل يعود ؟
حلم أريد رجوعه	ورجوع أحلامي	بعيد
وهب الزمان أعادها	هل للشبية من	يعيد ؟
يا غاب بولون ،	وى وجد مع الذكرى	يزيد

خفت لرؤيتك الضلوع ع . وزلزل القلب العميد
وأرا أقسى ما عهدت ، فاعمى ، ولا تميد (١)

وذلك أن موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه ، وباختلاف المعنى تتنوع موسيقى الإنشاد ، مع اتحاد الوزن والإيقاع . فلا وجود لمقطع صوتي ، أو تفعيله مستقلة . بل وجودها رهين بالبيت في معناه وموقعه من أخواته . وتقسم الحمل في داخل البيت قد يتأثر بموسيقاه ، ولكنه يؤثر كذلك في الموسيقى بتنوع الإنشاد وصبغ صبغة خاصة (٢) . ويتم هذا التنوع لأسبابه السابقة ، في داخل وحدة الإيقاع والوزن العامة ، فتتوافر للنغم وحدته ، ولكنها ليست رتيبة جملة ، لأنها مختلفة بعض الاختلاف . بحيث تحتفظ بمظاهر تغيير وحدة في داخل وحدتها . ولهذا المظاهر رباط وثيق بالمعنى في الحالات التي شرحناها ، وبخاصة في الحالة الثالثة السابقة الذكر .

وقد ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة والبحر الذي كانت تنظم فيه في الشعر العربي ، أي بين موقف الشاعر في معانيه وعاطفته وبين الإيقاع والوزن الذين اختارهما للتعبير عن موقفه (٣) ، على نحو ما هو معروف في شعر الكلاسيكيين من الأوروبيين والقديماء من شعراء الغرب ، والحق أن القديماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحرأ خاصاً من بحور الشعر القديمة . فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل بحر الشعر . وتكاد تتفق المعلقات في موضوعها ، وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل . ومراثيم في المفضليات جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف . والأمر بعد ذلك للشاعر . فقد يقع على البحر ذي التفاعل الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه . محباً كان أو رائيأ . أو للملامة موسيقاه لأغراضه الجدية الرزينة من فخر وحماسة ودعوة إلى قتال وما إليها . ولهذا كانت البحور الغالبة في الأغراض القديمة هي الطويل والكامل والبسيط والوافر . وقد

(١) الشوقيات ج ٢ ص ٣٠ - ٣١

(٢) أنظر : A. Warren and R. Wellek, op. cit. 172-173.

(٣) من هؤلاء سليمان البستاني في مقدمته ترجمته للألياذة ص ٩٠ - ٩٤ وليس في كلامه تجديد تام فاصل

لاستعمالات البحور ، كما أن استنتاجه لا يقوم على إحصاء .

تفعل (١) النفس أو تطرب لداع مفاجيء ، فتلجأ إلى البحور المجزومة ، أو إلى بحور الخفيف والمتقارب والرملى . وليس هذا سوى تقرير يحمل لا يقوم مقام القاعدة . وكل بحر ، بعد ذلك ، ، قالب عام يستطيع الشاعر أن يضئ عليه الصبغة التي يريد . بما يصف فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص (٢) . وهذه هى النظرة السائدة وفى الشعر فى النقد العالمى منذ الرومانتيكيين .

ولكلمات القافية صلة بموسيقى البيت . والقافية فى الشعر العربى ذات سلطان يفوق ما لنظائرها فى اللغات الأخرى . إذ أن بعض اللغات تخلو من القافية ، أى لا تتفق نهاية البيت مع أى بيت آخر ، فلكل بيت قافية مستقلة ، كما فى اليونانية ، فى هوميروس مثلاً . وفى الفرنسية والإنجليزية تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذى بعده ، وهى القافية المتعاقبة rime embrassée أو مع التالى لها بعده . وهى القافية المتقاطعة rime croisée (٣) ، على حين القافية فى الشعر القديم تسير على نمط واحد مع لزوم ما لا يلزم أو بكونه كما سبق أن شرحنا (٤) .

وللقافية قيمة موسيقية فى مقطع البيت ، وتكرارها يزيد فى وحدة النغم ، ولدراستها فى دلالتها أهمية عظيمة . فكلماتها - فى الشعر الجيد - ذات معان متصلة بموضوع القصيدة ، بحيث لا يشعر المرء أن البيت محبوب من أجل القافية ، بل تكون هى المحبوبة من أجله . ولا ينبغي أن يؤتى بها لتنمية البيت ، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها ، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه ، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت ، بحيث

(١) كما فى الآيات التى أوردنا لهاجلية التى رثت إليها ص ٣٧١ من هذا الكتاب .

(٢) انظر فى ذلك : الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٧٣ - ١٨٤ ، و ص ١٨٧ - ١٩٧ ؛ وانظر مثلاً كيف نظم شوق من بحر الوافر (مفاعلتين مفاعلتين فمولا) قصائد : أولاها قصيدته فى نكبة دمشق ، وهى خاسية ثورية ، وقصيدته : « بعد المنى » وطابعها الحزين والقلق . ثم قصيدته فى توت. عنق آمون وطابعها الحزين والقلق ، ثم قصيدته فى توت عنق آمون وطابعها حزن وتبرم (انشقيات ج ٢ ص ٨٨ - ٩١ و ج ١ ص ٥٤ - ٥٨ : و ص ٤٤٣ - ٣٤١)

(٣) انظر : Maurice Grammont : petit Traité de Versification Française p. 35-36

(٤) انظر ص ٤٦٤ وراجعها من هذا الكتاب . ومثال التوافق المتقاطعة قول الشاعر العربى الحديث :

أراد الله أن صدق لما أوجد الحنبا
وأنتى الحب فى بك ، إذ القاء فى فنى
إرادته وما كانت إرادته بلا معنى
فإن أحببت ما ذنب لك أو أحببت ما ذنبى ؟

لا يسد غيرها مسدها في كلمات البيت قبلها . وإذا درست القافية من هذه النواحي وأمثالها يظهر تباينها قوة وضعفاً : حتى لدى عباقرة الصياغة الشعرية . تأمل مثلاً في كلمات القافية في هذا البيت من قصيدة شوقي في ذكرى المولد :

يريدا الخالق الرزق اشتراكا وإن يك خص اقواماً وحاي

ويريد شوقي من « حاي » معنى اختصه ، وهو نفس المعنى المراد من « خص » في نفس البيت (١) .

وكذا قوله ، وقد أبدع فيه ما شاء ، من قصيدته في نكبة دمشق :

نضحت ، ونحن مختلفون دارا ، ولكن كلنا في المسم شرق
وبجمعنا - إذا اختلفت بلاد - يسان غير مختلف ونطق (٢)

فإن البيان - في معناه المراد في البيت أى الإفصاح - يستلزم الاتفاق في التلحق في معناه العام ، وهو الذى يقصده شوقي ، فيضعف مجيء اللازم بعد الملزوم . وما أردنا سوى ذكر أمثلة يؤدى استقصاء الدراسة في نظائرها إلى نتائج عامة في دراسة القافية من ناحيتها الدلالية والموسيقية معاً (٣) .

وليس من قاعدة تربط حروف القوافى بموضوع الشعر ، والأمر في ذلك يشبه علاقة البحور بموضوعات القصائد ، غير أنه لحظ « أن القاف قد تجود في الشدة والحرب ، والبدال في الفجر والحماسة . والميم واللام في الوصف والخبر ، والباء والراء في الغزل والتسبيح في الغزل . وإنما هو قول إجمالى ، إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق » ، لأن هذه الأحرف تختلف في موسيقاها . تبعاً لحركتها ، وللحروف والحركات قبلها (٤) .

(١) الشوقيات ج ١ ص ٦١ .

(٢) الشوقيات ج ٢ ص ٩٠ . فإذا أريد بالبيان القرآن فلا اعتراض على القافية ولكن يتوجه الاعتراض إذن ، إل الملقى العام .

(٣) انظر . A. Warren and R. Wettek, op. cit. P. 161-162 .

(٤) سليمان البستاني : المرجع السابق ص ٩٦ ، ويقول صاحب هذا الرأى أنه توصل إليه نسخة لفردن نظره ومذنبته في قصائده الشعرية .

وظل القافية والوزن سلطانهما في الشعر العربي لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتى العصر الحديث . وفي هذا العصر لا يزال بعض المحددين من الشعراء يلتزمهما .

ولكن يجدر أن نقول إن الثورة على الوزن والقافية بدأت منذ القديم . فقد مل الشعراء النظم على وتيرة واحدة في القصائد ، وتاقوا إلى التنوع والتجديد . وكان أهم تجديد في ذلك هو الموشحات ، ويبدو أنها نشأت في أواخر القرن الثالث ، ولكنها لم ترج لدى كبار الشعراء إلا فيما بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن . وذلك أنها كانت مقصورة على الأدب الشعبي ومجال اللهو والمجون . ولما راجت وكثرت أغراضها تكلف كثير من الشعراء في موسيقاها ونظمها فكسدت سوقها . يتحدث لسان الدين بن الخطيب المتوفى عام ٧١٣ من الهجرة عن الموشحات ، فيقول إنه « انفرد باختراعها الأندلسيون وطمس الآن رسمها (١) » .

والموشحات ثورة على نظام القصيدة في الأوزان والقوافي . فعلى الرغم من أنها نظمت أولاً في البحور القديمة ، ما لبثت أن تحررت منها في بحور كثيرة تألفها الأذواق ولكن لا عهد للعربية بها . أما القافية فكانت القصيدة ربما تبدأ بمطلع (٢) ، وهو يتفق في وزنه مع القصيدة ولكنه ذو قافية على حدة ، ثم يأتي بعده ما يسمى غصناً (٣) ، وهو ذو قافية مختلفة عن قافية المطلع ، مع اتحاده معه في الوزن . ثم يأتي بعد ذلك ما يسمى قفلاً (٤) ، وهو متحد مع المطلع — إذا وجد — في قافيته وفي البحر ، والغصن مع القفل يسمى مجموعهما بيتاً ، وآخر قفل في القصيدة يسمى خروجه .

ومثال الموشح المتحرر من قافية القصيدة — ولكنه يتبع الوزن القديم — قول الوزير أبي عبد الله لسان الدين بن الخطيب :

جاءك الغيث إذا الغيث همي يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلمًا في الكرى أو خلسة المختلس

(١) نصح الطيب ج ٤ ص ١٩٥ ، وانظر كذلك الدكتور إبراهيم أنيس في مرجعه السابق ص ٢١٨-٢١٩ . ٢٢٤ - ٢٢٥ ، ٢٢٩ .

(٢) ما يسمى بالفرنسية refrain وبالأسبانية estribillo

(٣) يقابله بالأسبانية mudanza

(٤) يقابله في الأسبانية Vuelta ، وهذا النظام العام أثرت الموشحات في شعراء التروبادور ؛ انظر كتاب : الأدب المقارن ص ١٠٨ - ١٠٩ والمراجع المبينة به ؛ ثم انظر : الدكتور أحمد هيكلا : الأدب الأندلسي ص ١٤٥ - ١٤٨ .

إذ يقول الدهر أسباب المني مثلما يدعو الوفود الموسم
 زمراً بين فرادى وثنى تنقل الخطو على ما ترسم « غصن »
 والحياء قد جلى الروض سنا فتنا الأزهار فيه تيسم
 وروى النعمان عن ماء الميا كيف يروى مالك عن أنس
 فكساه الحس ثوباً معلماً يزدهى منه بأبى ملبس « قفل »

ومثال آخر لموشح ذى طابع وزن يتميز بهما ، ووزنه جديد ، قول عبادة القزاز :

بدر تم ، شمس ضحى غصن نقا ، مسك شم
 ما أتم ، ما أوضحا ما أوقا . ما أتم
 لا جرم . من لحا قد عشقا ، قد حرم (١)

ولكن شعراء الموشحات لم يهدفوا إلى سوى التحرر من نبر القافية والوزن في القصيدة القديمة ، ولم يدر بخلدكم أن يثوروا على المعاني ونظام القصيدة ليوسعوا المجال للموسيقى الإغائية . ليصفوا - عن طريق الإيحاء بالنغم - مالا يوصف من المشاعر وأحوال النفس ، مراعاة للناحية الشعورية واللاشعورية والفكرية . وهذا ما دعا إليه المجددون في أوزان الشعر العربي في العصر الحديث .

والحق أن هذه الدعوة صدى لما تمخض عنه المذهب الرمزي في الأدب العربي (٢) . فقد أراد هؤلاء الرمزيون أن يجددوا في أوزانهم في لغاتهم الأوروبية - على سعتها في أوزانها - وأن يتخلصوا من سلطان القافية . وهو أقل ثقلاً من سلطان القافية العربية . وعندهم أن الوحدة الحق هي وحدة الشعور والإحساس ، ويجب تطويع الكلمات والتعبيرات لتلائم الفكرة في التجربة ، أو الشعور المختصر . ولهذا لا بد من تحطيم القوالب الرتيبة ، لتغيير الوحدة الموسيقية مع تغير العبارة . وتتنوع بتنوع الإحساس . فالموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه . والموسيقى تتبع من وحدة الدافع في الجملة ، على حسب الشعور الذي يعبر عنه . وتطابق الشعور

(١) راجع في ذلك كله عبد الرحمن بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، ص ٤٤٦ - ٤٤٨ ونفع الطيب ، المخططة الأزهرية ١٣٠٢ هـ ص ١٩٥ - ٢٠١ . الدكتور هيكال سابق الذكر .
 (٢) وكان الرمزيون أول من دعا في المذاهب الأدبية إلى التقصد إلى الإيحاء في الوزن وإلى توزيع الموسيقى في أبيات القصيدة لتوفير هذا الإيحاء ، وقد أثروا - بدعوتهم تلك - في مختلف الآداب العالمية ، انظر ص ٣٧٤ - ٣٧٥ - ٣٧٨ - ٣٩٢ - ٣٩٧ - ٣٩٩ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها . ولا ينبغي أن تكون هذه الموسيقى رتيبة بحال ، لأنها تعبيرية إيحائية . تضيئ على الكلمات أقصى ما يستطيع التعبير عنه من معنى ، وتتنوع من وزن إلى وزن على حسب الحاسة الفنية للنفثات عند الشاعر نفسه في القصيدة الواحدة . فوحدة الإيقاع في تغير — في نفس التجربة الشعرية — على حسب ما يمكن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس . والكلمات أصوات . ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية . والشاعر الحق هو من يستطيع أن يروى من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصيلة في اللغة .

وأما الثقافة فقد هون بعض الرمزيين من قيمتها ، فنادوا بإهمالها ، أو اكتفوا بتقارب في الأصوات الأخيرة في الأبيات التي تتوافق فيها . ولم يهتموا كذلك بأن يكون البيت مصرعاً ، بل يكون وحدة كله .

على أن الرمزيين لم يقضوا على استعمال الأوزان القديمة ، بل أباحوا للشاعر أن ينظم بها ، أو ينوع فيها . وله كذلك أن يتخترع أوزاناً — ما بدا له — على الأساس السابق ، ولكنهم لم يهتموا عليه ذلك ، فالموسيقى رهينة بتجربته كما يراها الشاعر .

هذا ، وقد كان طلائع الرمزيين ينظمون في الأوزان القديمة . بل إن « مالارميه » نفسه لم يكن يحيد هذا النوع من التجديد في الوزن (١) .

وتكاد تكون الحجج السابقة هي كل حجج المجددين في شعرنا الحديث : وقد ضاقوا بسيطرة الثقافة العربية ، وخرجوا على وحدة الوزن ، لنفس الأسباب التي شرحها الرمزيون وأشرنا إليها .

على أن الرمزيين لم يقضوا على استعمال الأوزان القديمة ، بل أباحوا للشاعر القديمة . وكثير من المعاصرين منهم يلتزمون القيود التقليدية في الأوزان في كثير من قصائدهم . وشعرهم التجديدي أنواع : فتنهم من يهمل الثقافة أحياناً ، ويلتزم بخرأ واحداً ، كما في قصيدة عبد الرحمن شكرى : « نابليون والساحر المصري » ، وفيها :

(١) انظر : Ph. Van Tieghem, op. cit. P. 251-264

وكتنا : P. Martino ; Parnasse et Symbolisme, P. 155-159

وتنا : H. Clouard : Histoire de la Litterature Francaise P. 107-109

ولسوف تبلغ بالسيف مبلغاً تدع الممالك في يديك يبادقا
لكن سيعقبك الزمان وصرفه زمناً يكون به الطليق أسيرا
في صخرة صماء فوق جزيرة في البحر يضرها العباب الأعظم
فاسل نابليون سيفاً ماضياً لما رأى العواد ساء مقاله
لكنه ضرب الهواء بسيفه حيث اختفى المتنبى السحار
فأعاد في الغمد الحسام تحوفاً ومضى إلى أصحابه يتعجب (١)
وهذا نوع من الشعر الموزون المطلق من القافية .

أما الشعر المشور أو الحر فهو الذى لا يلتزم بوزن اصطلاحى ولا قافية . ولكن له مع ذلك نوع من إيقاع ووزن خاصين به لا تخلو منهما نثر أدنى رفيع * وإن لم يدخلنا في معابر الشعر المصطلح عليه ، وليس لهذا النوع من الشعر في العربية قيمة كبيرة حتى الآن .

أما الشعر المطلق أو المرسل فنذهب الاحتفاظ بالإيقاع دون الوزن (٢) ، وقد تهمل القافية ، كما في القطعة السابقة ، وقد لا تهمل ويتبع فيها نظام يقرب من نظام الشعر في اللغات الأوروبية في قوافيه المتعاقبة والمتقاطعة (٣) . وقد ذكرنا أمثلة من هذا الشعر في شواهدنا السابقة (٤) ، وقد تلزم فيه القافية والإيقاع ولكن يختلف الوزن . كما في قصيدة كامل سند السابقة الذكر (٥) . ثم إن الوزن في القصيدة المعاصرة قد يلتزم فيه وحده التفعيلة في البحر . أى وحدة الإيقاع . وهو الأعم الأغلب من حالاتها ، ولكن قد تتجاوز فيها البحور المتقاربة في إيقاعها : كما في قصيدة خليل شيبوب التي ذكرنا من قبل نموذجاً (٦) منها ، وقد يتخلل القصيدة ذات الوزن الحديث أبيات تامة على حسب نظام القصيدة القديم . كما في نفس قصيدة خليل شيبوب السابقة الذكر .

وفيما يخص القيمة الفنية لهذا النوع من الشعر الحديث . نقرر أن التجارب الناجحة تقل فيه حتى الآن ، وذلك أن كثيراً من شعرائنا ينظمون في الأوزان الجديدة جنوحاً

(١) نقلنا هذه الأبيات عن مصطلق عبد الطيف السحرى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث

ص ١٢١ - ٢٢ .

(٢) انظر ص ٤٣٥ - ٤٣٦ من هذا الكتاب .

(٣) هامش ص ٤٤٢ من هذا الكتاب

(٤) راجع ص ٤٢٣ - ٤٢٤ - ٤٢٨ - ٤٢٩ من هذا الكتاب

(٥) راجع ص ٤٢٣ - ٤٣١ من هذا الكتاب .

(٦) راجع ص ٣٧٥ - ٣٧٦ من هذا الكتاب .

إلى اليسر والسهولة ، عن غير إدراك لصعوبة هذا النوع من الأوزان الموسيقية الموحية التعبيرية ، على نحو ما وضح في دعوة الرمزيين التي أوجزنا فيها القول .

والحق أن هذا النوع أشق من السير على الأوزان التقليدية ، لأنه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية ، وقيمتها الجمالية ، ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي ترأسل معها ، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء ، وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم ، لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف في الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة . وقد ذكرنا — قبل — ما نعدّه أمثلة ناجحة لهذا النوع من الشعر ، ومن هذه التجارب ما يقصر عن أدائه الشعر التقليدي في وزنه وموسيقاه الرثيئة (١) .

وقد بقي للشعر — في معايير نقدنا الحديثة — جانب آخر : هو الجانب الاجتماعي ، جانب موضوع التجربة ، وهو ما نتناوله بشيء من التفصيل فيما بقي لنا من هذا الفصل ، في قضية الالتزام وموقف المذاهب الحديثة منها :

(١) تضرب مثلاً آخر لهذه التجارب الناجمة هذه الأبيات من قصيدة « نزار قباني » التي عنوانها : إلى مسافرة ؛ وفيها يقول :

صديقي ، صديقي الحبيبة
غريبة العينين في المدينة الفريسة
شهر مصي ؛ لا حرف . . . لا رسالة غضبية
لا أثر
لا خبر
منك يقضى عزلي الرهبة .
أخبارنا
لا شيء يا صديقي الحبيبة
نحن هنا
أشقى من الوعود فوق الكشفة الكلوبية ،
أيامنا
تافهة قارضة رتيبة
دارك ذات البلخ والساتر العموبة
هاجها الشاء يا صديقي الحبيبة
بنيسه
بتلجسه
بريعة النضوبه .

والورق اليابس غلى الشرفة الرهبة . . . (لنص انظر الأستاذ مصطفى عبد الحليم المحرر : شعر اليوم ص ٣٠ - ٣٣) .

(٦)

الزمام الشعر

ما عناصر الشعر ؟ وما العلاقة بين هذه العناصر ومعنى الشعر ؟ وما مدى أهمية المضمون في التجربة ؟ وهل ينظم الشعر لذات الشعر ؟ أم هل ينظم لتفد الحياة ؟ وأى فرق بين الشاعر والنائر في صلتها بالمجتمع ؟ هذه أسئلة لا يحيد من الوقوف عندها لمعرفة اتجاه العصر الحديث في الزمام الشعر : أى مشاركته قومه في قضاياهم الإنسانية والوطنية ، أو في تركه طليقاً بمجتمع الخيال ما بدا له . وبعبارة أخرى : نعالج في هذا الجزء الصلة بين الشعر والفكر ، وبين الفكر والمجتمع ، فنشرح أولاً معنى : « الشعر الخالص » وثانياً : « الشعر لذات الشعر » ، لتتحدث — بعد هاتين القضيتين — في قضية ثالثة : هي الالتزام .

١ - الشعر الخالص : قضية من قضايا التفد الحديث ، لم توجد إلا بعد أن تقدم علم الجمال . وقد نشأت في كنف « الرمزية » ، وظلت أثراً من آثارها . واشتد الجدل حولها في فرنسا ثم في إنجلترا في الربع الأول من هذا القرن ، ثم ضعف الآن عن ذى قبل ، وإن ظلت ذات أهمية خاصة في التفوذ إلى إدراك العصر الحديث للشعر ورسائله .

ويقصد « بالشعر الخالص » توافر العناصر التي هي جوهر الشعر في صياغة التجربة ، وذلك أن جوهر الشعر — في نظر أصحاب الشعر الخالص — هو حقيقة مستسرة عميقة إيحائية ، لا سبيل إلى التعبير عنها بمدلول الكلمات ، بل بعناصر الشعر الخالصة غير مقصورة على جرس الكلمات ، ورنين القافية ، وإيقاع التعابير ، وموسيقى الوزن . فهذه كلها لا تصل إلى المنطقة العميقة التي يختمر فيها الإلهام (١) .

ولكن إذا وضعت الكلمات في مواضعها الإيحائية الحق ، وصدرت في إيقاعها وموسيقاها عن استجابة خالصة لأعماق النفس، وعن حميمية فنية، فإنها تشف عن أجواء روحية رحيمة ، كما يشف صلصال الجسم المادى الكثيف عن جوهر الروح التي تمدّه

(١) لمضى الإلهام في العصر الحديث انظر ص ٣٤٠ - ٣٤٦ من هذا الكتاب .

بالحياة . وهذا الجوهر المستسر الذى يشف عنه التعبير الشعرى لا يمكن — فى هذه الحالة — تحديده أو وصفه ، ولا الزعم بأنه مستمد من مدلول الكلمات من حيث وضعها . وكأنما يسرى فى كلمات الشعر الإيحائية — فى صفاتها السابقة — تيار كهربى ، أو قوة مغناطيسية ، كذلك التى تحدث عنها أفلاطون على لسان سقراط ، إذ أن الحديد المغناطيسى لا يقتصر على جذب حلقة الحديد ، بل يكسبها خاصية الجذب لما يحسبها من حلقات أخرى (١) .

وإذن يوحى التعبير فى الشعر — بما فيه من هذا التيار المستسر — بمدلولات ليست منطقية فى جوهرها ، ولا وضعية فى اللغة . ولتقرب للفهم طبيعة هذه المدلولات بهذا المثال : إذا سمعنا من ينادى : « إلى أين ذهب الخادم ؟ » أو أصغيتنا إلى إبراهيم ناجى فى قصيدته : العودة — وقد استشهدنا سابقاً ببعض أبياتها — حين يقول :

أين ناديك ؟ وأين السر ؟ أين أهلك بساطا ونداءى ؟

فالأذن تسمع الجملة الأولى كما تسمع البيت . والعقل يقف على مدلول الكلمات فيهما . فيفهم معناهما على حسب قواعد اللغة العامة وأوضاع الكلمات . وهذه هى حدود العقل . والتجربة تدلنا — عادة — على أن الجملة الأولى تنتهى الغاية منها عند فهمها ، وتدعنا فى حالتنا الطبيعية ، على حين يترك فينا الاستفهام فى البيت أثراً آخر يتمثل فى هزة نفسية ، إذ يوحى إلينا — مجرداً عن القرائن الأخرى — بموقف خاص : عودة من سفر طويل أو قصير ، مفاجأة المنازل وقد أوحشت بعد أنس ، ذلك الماضى الحبيب الغنى بذكرياته وملذاته . . . وتلك الهزة النفسية ، وذلك الموقف الخاص ، تتجاوزان مجرد المدلولات اللفظية ، وفيهما يظهر الفرق بين الإيحاء الشعرى . والدلالة الثرية المخضبة كما هى الجملة المذكورة قبل البيت السابق . وهذا هو الشأن فى التجارب الشعرية بعامة ، لا تعتمد إلا على العناصر الإيحائية الخالصة : هبى جلست فى حديقنا الحديق أمام السماء والورود وأوراق الدوح الظليلة الياض ، فى فصل الربيع الذى تنفخ نسائته بالحب . فإذا لذت بالدعة والصمت ، وطردت من ذهنى كل الحجب وما تتمخض عنه من أفكار ، فإنى أشعر فى نفسى بعالم مضطرب من صور وألوان وعطور فتحفل نفسي بشئى المشاعر والإحساسات والآمال الغامضة المتنوعة التى لا يمكن التعبير

(١) أفلاطون : أيون ، ٥٣٣ د - ٥٣٣ هـ ، وإلى هذا أشرنا ص ٢٠ - ٢٢ من هذا الكتاب .

عنها بالتحليل والشرح ، فأغوص في خضم الوجود ، واتحد بالشعور مع من حولي ، حتى أنسى نفسي ، وأذهب إلى ما وراء حدود الفكرة . إلى جوهر الأشياء ، إلى ما لا يستطيع شرحه من الحقائق التي تعجز اللغة عن أدائها . وهنا انتقل بعيداً عن مشاغل الفكر التي هي ميدان النثر ، إلى عالم النفس الغامض ، حيث تنضج الفرائث الحيوية والآمال السامية ، وهنا أسبح في ذلك العالم السامى الذى لا سبيل إلى التعبير عنه إلا بما يتوافر في الشعر من اللحن والإيقاع والوزن وجرس الكلمات وحسب وضعها في موسيقاها النفسية العميقة ، وبما توقيظ فينا تلك الذكرى البعيدة من مشاعر روحية تربطنا بروح العالم ، وتجعلنا نكاد نمس الأصول والأسس السامية للإنسانية : وذلك هو الشعر المنح الخلق في أجواء لا عهد للدلولات اللغة بها من حيث وضعها .

تلك هي عناصر الشعر الخالصة ، وبها يصير الشعر نوعاً من التصوف اللغوى في دلالته الإيحائية التي لا تعتمد على المنطق ، وإن كانت لاتضاد العقل ولكنها تتجاوزه .

أما عناصر الشعر غير الخالصة - في نظر هؤلاء - فهي الموضوع ، أى ما يفهم من العنوان عامة ، ثم الأفكار المدلول عليها في الشعر الذى نظم في ذلك الموضوع (١) ، ومعنى كل جملة ، والتابع المنطقى للأفكار ، والتدرج في الدلالة على التجربة ، تفصيل الوصف ، والمشاعر المثارة إثارة مباشرة ، وبالجملية : جميع الأفكار والمشاعر الصور المباشرة ، فتلك كلها ليست جوهر الشعر ، عند دعاة الشعر الخالص ، وإن كانت - حين تنتظم في العناصر الإيحائية - تكتسب ذلك التيار المستمر الذى نحدثنا عنه ، وتندرج فيه ، وتنجذب بمغناطيسية ، فتتضافر جميعها لخلق الشعور الفريد غير المحدود . المعتمد أولاً على العناصر الإيحائية الخالصة (٢) . وإنما يكون الحكم على الشعر على حسب ما يتوافر له من إحكام في العناصر الخالصة ، ولا عبرة عند هؤلاء بما سواها .

(١) الطريق بين الأمرين انظر :

A. C. Bradley : Oxford Lectures On Poetry, London 1950 P. 11-13

(٢) الشعر الخالص انظر : H. Bremond : La Poésie Pure, ch. I-VII :

وكذا : B. Croce : la Poésie ... P. 53-57 في لاجل المشاعر المثارة إثارة مباشرة

انظر ص ٣٥٦ ، ٤٣٥ - ٤٣٧ من هذا الكتاب .

ولكن هل يمكن أن توجد تلك العناصر الخالصة مستقلة قائمة بنفسها ؟ ، وبعبارة أخرى : هل هناك وجود للشعر الخالص قائمة بذاته ؟ هذا طبعاً ما لا يمكن أن يكون ، لأن الشعر كلام ، وللكلام مدلول لغوي ، وإلا كان ضرباً من العبث ، وهذا المدلول يعد من العناصر غير الخالصة في نظر هؤلاء . ويعترف كبار دعاة الشعر الخالص ألا وجود لهذا الشعر مستقلاً عن العناصر غير الخالصة . ففي كل شطران : الشطر الخالص بعناصره السابق شرحها ، ثم الشطر غير الخالص . ولا وجود لأحد الشطرين بدون الآخر (١) . وإنما يقصد هؤلاء من وراء دعواهم إلى إبراز الجانب الإيحائي الذي يتجاوز حدود اللغة ، وهم رمزيون في دعوتهم تلك ، ويستشهدون لها بقول « فلوير » : « إن بيتاً جميلاً من الشعر لا يدل على شيء خير من بيت أقل منه جمالاً وإن احتوى على معنى » . ويفسرون عبارة « فلوير » بأنه لا يريد أن يخلو الشعر من المعنى ، ولكنه يريد أن يعبر عن أن الذي يجعل الشعر شعراً ليس هو معناه ، بل عصره الشعري الخالص ، وإن كانت وظيفة الشعر الخالص بعد ذلك أن يدل بطبعه على معنى (٢) . ولا يمكن فصل الناحية الجالية من المعنى إلا عن طريق التجريد النظري للاستعانة به على التحليل والشرح ، وهو تمييز خارجي محض .

إذن المضمون قيمته ، حتى في نظر دعاة ذلك النوع من الشعر ، ويبلغ الشعر الخالص قمته إذا تضافر المضمون والصياغة وأحكما حتى أصبح لا يستطيع فهم ذلك المضمون إلا في تلك الصياغة ، بحيث يكون كل تغيير في تلك الصياغة ضاراً بالمعنى ، فيصبح قالب الشعر الشكلي محكما في الإيحاء بالمعنى إيحاء لا يغني فيه غير ذلك القالب . وهذا أمر لا يتوافر إلا إذا بلغ الشعر درجة من الكمال يعز (٣) وجودها .

فإذا أضعفنا النظر في دعوة الشعر (٤) الخالص ، وجدنا أنها لا تغفل شأن التجربة ،

H. Brémond : la Poésie, Pure P. 95-97.

(١) انظر :

(٢) المرجع السابق ص ٤٤ - ٤٥ .

Bradley : op. cit. P. 13-22

(٣) انظر :

(٤) ما شرحناه من معنى الشعر الخالص هو الذي اصطلح عليه بين نقاد الغرب . وظهرت دعوته أول ما ظهرت في فرنسا ؛ ولكن الدكتور أبو شادي يضع اصطلاح « الشعر الصافي » لمعنى خاص عنده ، وهو « الشعر المكثف بجمال عناصره الذاتية ، ومن ثم لا يحفل كثيراً بالموسيقى ، لأن الشعر الذي يعتمد عليها يفقد صفاته واكتفاه الذاتي » انظر صدر ديوان أبو شادي : فوق الباب : وانظر الدكتور محمد منتور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الثانية ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٣٦ - ٣٩ (وهو معنى خاص لا يوافق ما شرحناه في اصطلاح « الشعر الخالص »

ولا تهمل جانب المضمون ، كما يسبق كثير من الأذهان . ولكن ما قيمة ذلك المضمون ؟ وهل يمكن أن يكون الشعر به نفعاً كالنثر ؟ وما مدى صلة التجربة الشعرية بالقيم الاجتماعية ؟

٢ - تلك المسائل تمس قضية الشعر للشعر . وهذه فرع من قضية « الفن للفن » عامة ، ولكنها أحدث منها نشأة : لأن أكثر النقاد الذين يدعون إلى أن يكون للأدب غاية يعدون الشعر - في معناه الحديث - مخالفاً للنثر في طبيعته وموقفه من قضايا المجتمع ، فيحفلون الشعر من الإلزام بهذه الرسالة ، ولكن بعض النقاد يسوون بين الشعر والنثر في وجوب خدمة الشعر لقضايا الوطن والإنسانية . . وهؤلاء يخالفون قضية « الفن للفن » في النثر والشعر على سواء .

وقدعماً رأينا أفلاطون يدعوا إلى غاية تربوية خلقية للشاعر ، وكذلك أرسطو ، وإن كان أرسطو لا يقصد سوى شعر المسرحيات والملاحم في دعوته (١) . وقد كان قربي عهد بالإنسانية الفطرية ، حيث كانت الأساطير الشعرية حقائق عامة ، وكان الشاعر هو معلم الإنسانية ، شأنه شأن الفيلسوف . وقد ظلت النظرة الغائبة للشعر حتى العصور الحديثة عند بعض المذاهب الأدبية (٢) ، ولكن في نطاق يتجاوز الجانب الخلقى التقليدي لدى أفلاطون وأرسطو والكلاسيكيين عامة .

ولا يزال من بين نقاد اليوم من يرون في الشاعر مثال الإنسان الخلقى لعصره ، ولا يقصدون بذلك أنه يدعو حتماً إلى القيم السائدة المصطلح عليها سلفاً ، بل يقصدون إلى أنه يبين لمعاصريه مثالب ما يسرون عليه . وقضائل الطريق المثالي التي يمنونها لو اتبعوا دعوة الشاعر ، فيصلح لإدراكهم ، ويقوم نظراتهم ، ويقوم ما انحرف منهم . ولو أنهم استمعوا لدعوته ، وتم ما أراد منها ، لكان حراً بعد ذلك في أن يدعوهم من جديد إلى نظام خير مما سبق أن دعاهم إليه متى تراءى له ، وبهذا يكون في سير دائب نحو وحدة مثالية موضوعية ، ويكون مشاركاً لعصره قائداً له ، غير متخلف عنه (٣) .

(١) سبق أن أوردنا ذلك ، انظر الفصل الثاني من الباب الأول .

(٢) انظر الفصل الأول من الباب الثالث من هذا الكتاب حين بينا الأسس الفلسفية عند علماء الجسعال

في العصور الحديثة .

(٣) مجلة فونتين Fontaine عدد أكتوبر ١٩٤٧ ص ٥١٤ - ٥١٥ .

ويرى هؤلاء أن قيمة التجربة في الشعر تقوم ضد فكرة الشعر للشعر ، ثم إن وجود قيم فنية مستقلة ليس معناه أن هذه القيم غاية في ذاتها ، ولا ينبغي ، بسبب ذلك ، عزل التجربة الفنية عن القيم الأخرى ، أو الهوين من شأن هذه القيم . ولا بد من اعتبار التجربة في مكانها بين التجارب الإنسانية الأخرى ، وهو أمر خارجي مهما كانت طبيعة التجربة . والتجربة تستلزم ارتباطاً خاصاً بين عالم الشعر والعالم الخارجي (١) ، على أن من المسلم به أنه يجب تخلص عالم الشعر من كل ما هو فردى محض ، لتكون التجربة إنسانية مشتركة . وفي النظر إلى القيمة الفنية ، وحدها ، إغفال لقيمة التجربة ومكانها في الحياة ، وفيه إغفال لقيمة الشعر كذلك (٢) . ودعوة أولئك النقاد جميعاً تقوم في وجه دعاة الشعر للشعر .

على أن دعاة الشعر للشعر لا يغفلون شأن التجربة الشعرية — كما قد يسبق إلى الذهن — ولكنهم يعدونها غاية في ذاتها ، فلا يربطونها بالقيم الاجتماعية أو الإنسانية . وقد يكون للشعر قيمة لاحقة : ثقافية ، أو دينية ، أو تعليمية ، أو نفعية من أى نوع من أنواع النفع . ولكن قيمته اللاحقة — أيما ما تكن — لا دخل لها في تقويمه . لأن ذلك يحيط من قدر الشعر في نظر دعاة الشعر للشعر ، ويقيد من حرية الشاعر ، ويتنافى وطبيعة الشعر ، بوصفه تجربة نفسية مستقلة تتجاوز جانب الواقع المحض في نظر هؤلاء . ولا علاقة بين الشعر — بوصفه غاية في ذاته — وبين الحكم الخلقى اللاحق على التجربة الشعرية الصادقة ، لأن ذلك الأثر الخلقى اللاحق قد يكون من الضالة بحيث يجعل قيمة الشعر هينة ، أو قد يساء فهم التجربة لأنها موحية في دلالتها لا قاطعة الدلالة ، فنتجج أثراً سيئاً ، ولا تعارض كذلك بين الشعر والخير الإنساني العام ، لأن الشعر في ذاته غير إنساني ، ولكنه نوع فريد من الخير ، غايته سير قلب الإنسان من خلال التجارب الشعرية الصادقة .

ثم إن قضية الشعر للشعر لا تقطع صلة الشعر بالحياة في رأى أنصار الشعر للشعر . فهناك صلات كثيرة تربط بين الشعر والحياة ، ولكنها صلات عميقة خيئية . والحياة والشعر صورتان مختلفتان لشيء واحد . فالحياة حقائق ووقائع في معناها العام العادى .

(١) انظر صفحات ٣٦٥ - ٣٦٦ من هذا الكتاب .

(٢) انظر :

P. A. Richards Principles of Literary Criticism, London, 1949, P. 73-80.

وقلماً تشيع الخيال ، على حين يتنظم الشعر - في موضوعاته - حقائق يخلق فوقها عن طريق الخيال (١) . وليس موضوعه الحقيقة المحضة . فلكل من الشعر والحياة طريقة خاصة ، ولكنهما يتشابهان ، ومن هذا التشابه نفهم أحدهما عن طريق الآخر ، ونعنى بكل منهما بسبب الآخر ، فالشعر يقدم لنا - بطريقته الخاصة - شيئاً تصادف صورة منه في طبيعة الحياة ، أو في طبيعة النفس ، ولكنها صورة من نوع آخر ، تحتكم فيها إلى معارفنا أو ضميرنا ، على حين تظهر الصورة الشعرية كما هي في عالم خيالنا الفني وتصورنا (٢) .

وننبه هنا إلى أمر دقيق : أن قضية الشعر للشعر لا يقصد بها أصحابها أن يستخدم الشاعر براعته في النظم كى يمدح أو يذم ، أو يرفع أو يضع ، أو لياسير من يشاء متى شاء له هواه ومطامعه ، فيمدح اليوم ما ذمه أمس . ليظهر براعته في اللغة ، أو ليصل إلى أغراضه الخاصة به . . . فهذا كله ينأى التجربة وصدقها ، وينأى الشعر الوجداني من سير أغوار القلب الإنساني ، « والتعرف على أدق خلجاته ، وإمكاناته الطبيعية ، ومستقبله ومصيره الاجتماعي ، وتأثيراته الوراثة ، وأحلامه ، وطاقته ، وموقفه المتنازلي في عصره ، وكل ما يعد مقوماً من مقومات حياته وسعادته في الأرض (٣) » . وهي معان يعتز بها أنصار الشعر للشعر ، ويعتدون بها كل الاعتداد . ويستلزم كل ذلك إيماناً بالتجربة ، ودقة في وصفها ، وإخلاصاً في صياغتها ، وصدقاً في تصويرها . ومحور دعوة أصحاب الشعر للشعر هو السمو به عن النفعية ، والقصد فيه إلى تعمق في التجارب النفسية والكونية ، ولذا كان على الناقد أن يكون على علم بطبائع القلب الإنساني ، وأن يكون ذا تجربة - لا فيما يخص جمال الصياغة والشكل فحسب - بل فيما يخص النقاظ الإنسانية ، وقيمة الموضوع الشعري ، ومضمون التجربة ، كى يرجع كل نموذج بشري إلى أصله الذي حاكاه الشاعر ، سواء كان نموذجاً طبيعياً أم نفسياً . والشاعر هو مما تميّضت عنه عبقرية الإنسانية ، وهو جهاد من الشاعر ضد خواطره الأولى ، وضد المادة الأولى التي يمتاح منها أفكاره ، فهو عامر بالمشاعر الجميلة ،

(١) لاحظ ما قلناه سابقاً في الخيال ص ٢٨٥ - ٢٨٩ ومراجعتها من هذا الكتاب .

(٢) انظر : Bradley : Oxford Lectures on Poetry, P. 1-8

(٣) مجلة نونتين السابقة الذكر ص ٥١٦ - ولاحظ ما قلناه سابقاً خاصة بالتجربة الشعرية ص ٥٨ وما يليها من هذا الكتاب .

وبالأنكار القوية ، وبالأمانى الكريمة (١) ، ولكن الشاعر فيها - على الرغم من كل ذلك - لا يقصد إلى أمر نفعي أو كفاح اجتماعي - في نظر دعاة الشعر للشعر - بل إلى مجرد تصوير التجربة ، لإثارة المشاعر الخاصة بها ، بوصفها مشاعر ، لا بوصفها وسيلة من وسائل اللهو ، أو غاية من الغايات الاجتماعية .

على أن مقومات الشعر هي السمو الفني . وإذا تساوت قطعتان في هذا السمو الفني وكانت إحداها وصفاً صادقاً لتجربة حيوانية مسفة ، والأخرى لتجربة إنسانية عالية ، فلاشك أن الثانية فضلاً على الأولى (٢) .

٣ - وللآراء السابقة صلة بقضية «الزام الشاعر» أو عدم التزامه في العصر الحاضر . ويراد بالزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن في قضايا الوطنية والإنسانية ، وفيها يعانون من الآلام وما يبنون من آمال .

فليس له مثلاً أن يستغرق في التأمل في الجمال الخالد والخير المحض ، على حين يعاني وطنه ذل الاحتلال ، أو عناء الطفيلان . وليس له أن يسرسل في خيالاته ومشاعره الفردية ، على حين وطنه من حوله أو طبقته الاجتماعية في وطنه ، تجاهد في سبيل آمال مشتركة . ويتناول قضية الزام الشاعر مذهباً معاصراً من مذاهب الأدب : هما الواقعية الاشتراكية ، والوجودية .

أما الواقعية الاشتراكية (٣) فترى وجوب الزام الشاعر ، شأنه في ذلك شأن الناثر . فالشعر هو الحقيقة في صورة من صور التأمل . والشاعر يفكر ، وإن يكن تفكيره في شكل صور . وهو لا يبرهن على الحقيقة ، ولكنه يجلوها : وبهذا يكن

(١) انظر : B. Croce, op. cit. P. 118-120, 62-63. وكذا ص ٣٦٠ من هذا الكتاب ، وهذا كله يفرق ما بين الشعر في معناه الحديث في نظر أهل الشعر الشعر ؛ وبين قدامة بن جعفر مثلاً في اعتباره البراعة في النظم مقياساً لمجودة الشعر ، مهما كانت التجربة كاذبة ، يقول قدامة : « إذ مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين - بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يلهم بعد ذلك ذمّاً حسناً بيتاً - غير منكسر عليه ، ولا مريب من فعله ، إذا أحسن الملح والنم ، بل ذلك صدى يدل على قوة الشاعر في صناعات واتقارده عليها » (نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر ص ١٤ ، انظر أيضاً ص ١٦) - فلا وجب لمقارنته مثل هذه الأقوال مغيب دعاة الفن للفن .

(٢) انظر : B. Croce, of cit. P. 20-21. وكذا ص ٣٩٣ - ٣٩٤ من هذا الكتاب .

(٣) انظر صفحات ٣٠٨ - ٣١٤ من هذا الكتاب ؛ ثم نقدنا لها ص ٣٦٥ - ٣٦٦ وما يليها .

للعيان ما لا يراه سواه . فالشاعر لا يصف الناس على ما يجب أن يكونوا عليه ، بل كما هم عليه . فالشعر الحديث في نظر هؤلاء ، هو شعر الحقيقة ، ولهذا لا يجعل الخيال في الشعر إذا كان كذباً أو متجاوزاً نطاق المحسوس والمقول . والشكل والمضمون يجب أن ينسجا في الوحدة الفكرة ليدلا على الجمال . والجمال منحصر في الحياة والحقيقة . فجمال الشعر أن يصادف الإنسان معانيه في الحياة ، لا أن يخلقه الفنان خلقاً من تلقاء نفسه . « والفن للفن يجعل من الشعر والأدب عامة فناً محايداً ، مستهتراً بما يدور من معاني الصراع في سبيل إقرار الحرية . ولكن الشعر الحق هو الذي يرتبط بالكفاح لتحرير الشعوب . فليس الشعر مقصوراً على حدود اللغة الجالية ، ولكنه يجب أن يخدم قضايا الإنسان - كما يفهم من الخدمة - أنبل ما تكون ، وأخمل ما توجد » . فمضمون الشعر والفن هو المصلحة العامة . وهى نفعية ولكنها نفعية أحلت القيم الاجتماعية محل القيم الفردية المخصصة ، فكان الشعر سلاحاً من أسلحة إقرار العدالة الاجتماعية . وقد اتخذ الشعراء لهم موقفاً يتفق وحرثهم في الخلق والإبداع ولكن في داخل قفص النفعية والالتزام ، فصارت أجنحتهم مراوح ، وارتبط خيالهم بملايسات المجتمع والمادية التاريخية (١) .

وعلى الرغم من أن الدعوة إلى الشعر في العصور الحديثة تمزى إلى هذه الواقعية ، فإنها ليست - في بنورها - جديدة . ففي النقد الإنجليزى مثلاً قد اشتهر « ماثيو أرنولد » بدعوته إلى غاية اجتماعية ووظيفة تربوية جماعية للشعر في حدود من أسس شخص جماله وصنقه وقرر أن الشعر « نقد للحياة (٢) » ، ولكن « ماثيو أرنولد » لم يحدد العلاقة بين الشعر وقضايا المجتمع المعاصرة ، كما ألم يتاد بالالتزام في معناه الحديث .

وقد ظهرت دعوة « التزام الشاعر » في فرنسا بتأثير الواقعية الاجتماعية الجديدة حوالى عام ١٩٣٥ م ، وكانت في تفاصيلها صدى مباشراً لآراء « مايا كوفسكى » (٣)

(١) انظر :

C. Pléchanov : L'Art et la Vie Sociale, Paris, 1946, P. 49-53

وكذا : S. Spender : the Making of a Poem, P. 16-20.

وقارنه بما قلناه سابقاً في دعوة هؤلاء الواقعيين الأدبية من ٣٣٨ - ٣٤٠ من هذا الكتاب .

(٢) انظر : W. K. Wimsatt : Literary Criticism, P. 447-448

(٣) انظر :

Gaëtan Picon : Ponorama des Idées Contemporaines, P. 431-414

الذى دعا إلى أن الشرط الأسامى لتناج الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بإسهام الشعر في حلها (١) ». وقد سبق أن ذكر أن أكثر المذاهب الحديثة تجعل الشعر ذا غاية ، ولكن هذه الواقعية تجعله ذا غاية اجتماعية واقعية محددة بمحدود مسائل العصر . وفي هذا تحديد جديد لنوع التجارب في الشعر ، ولنوع الصلة التي تربط الشاعر بالمجتمع . فالتجربة في الشعر الغنائى يجب أن تتجاوب مع الوعي الاجتماعى لجمهور الشاعر . وفي مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر ذاتياً محضاً ، متطوياً على نفسه ، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما يشغله من أمور عامة .

وقد ظهر هذا الاتجاه الواقعى في الشعر العربى حوالى آخر منتصف هذا القرن . والواقعية في شعرنا المعاصر تظهر في نوع التجارب ، وفي الموضوعية في الصياغة والصور ، إما بوصف الموقف وصفاً موحياً ، وإما عن طريق عنصر قصصى ، وكثيراً ما تختلط عند كثير من شعراء العربية المعاصرين بالرمزية في أصولها الفنية (٢) . وكثيراً ما تتنوع تجارب كل شاعر من هؤلاء ما بين ذاتية عاطفية أو اجتماعية . وإلى كل هذا أشرنا وضرينا أمثلة موجزة فيما سبق (٣) .

وسبق أن نبهنا إلى أن قيمة الشعر في صدقه وأصالته الفنية كى تتحقق له الأسر الأولية التى يدخل بها في نطاق الفن ، فافتعال التجارب والجرى وراء الدعوات الجديدة لجدها أو الخضوع لها عن غير اقتناع وحميا فنية ، كل ذلك يفقد الشاعر أصالته وحرية في فنه ، وهو ما نبهنا سابقاً إلى خطره (٤) .

والواقعيون الماديون لا يفرقون في قضية الالتزام هذه بين الشاعر والنثر كما وضح مما شرحنا

أما الوجوديون — وأدبهم عامة أدب التزام — فهم يفرقون بين الشاعر والنثر ، إذ أن الشاعر يستغرق في تجربته . ويراهنا من خلال وجدانه ، ويستعمل لغة موسيقية

(١) المرجع السابق الموضع نفسه .

(٢) في استعمال وسائل الإيحاء ، وفي الأوزان غير التقليدية كما شرحناها ص ٣٩١ — ٣٩٦ ، ٤٤٣ — ٤٤٤ ومن هذا الكتاب : وفي أشعار الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتى أشعة كثيرة لهذه الواقعية الممتزجة بالرمزية انظر : الدكتور إحسان عباس : عبد الوهاب البياتى ، بيروت ١٩٥٥ ص ٥٢ — ٨٠ .

(٣) راجع ص ٤٢٧ — ٤٣٣ من هذا الكتاب .

(٤) انظر ص ٣٥٥ — ٣٦٠ من هذا الكتاب .

إيجابية ليصور هذه التجربة تصويراً تصبر به شيئاً من الأشياء ، مثل لوحة الرسام . ولا يقصد الشاعر إلا تصورها على طريقته ، فظل تحدث أثرها الجميل عن ذلك الطريق . وهو حر في اختيارها ، كحريته في طريقة تصويرها . ثم إنها بطبيعتها تمر من خلال شعوره الفردى . ولقتها « كثيفة » أى مقصودة لذاتها ، لا تشف في سر عما وراءها كما يشف النثر . فلا يصح ، إذن ، أن يلتزم الشاعر بما يلتزم به النثر ، على حين هما مختلفان في طبيعة التعبير عن تجاربهما الأدبية .

والشاعر - في طبيعة عمله - يتخذ الموقف وسيلة لرسم الصورة الشعرية على حين يعده النثر الغاية من كلامه . والشاعر لا يستخدم اللغة أداة ، « بل لنا أن نقول : إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يرفعون باللغة عن أن تكون نفعية . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا ، إذن أن نصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها . ولكن النثر دائماً وراء كلماته ، متجاوز لها ، ليقرب دائماً من غايته في حديثه ، أما الشاعر فهو دون هذه الكلمات ، لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طيبة ، وهى لدى الشاعر عصية ، أية المراس ، لا تزال على حالتها الوحشية ، لم تستأنس بعد . ويبدو كأن الشاعر « لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها ، بل تعرفها تعرفاً صامتاً . ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره ، ألا وهو الكلمات ، فأوسعها لمساً وجساً واختياراً وبحثاً . فاكشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء ، وبما سوى ذلك من المخلوقات . وحين أعوزته معرفة استخدام الكلمات علامات للدلالة على مظاهر العالم ، رأى فيها صوراً لهذه المظاهر . . . وبهذا يجرى لديه - في ذات الكلمة واستعمالها - تغيرات على نحو جديد ، فجرس الكثثة وطولها وما تتحم به من علامات تأنيث ومظهرها في نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حى ، به تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه . . وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة ، وتبدو تلك الدلالة ، بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ ، لأنها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفضل فيها إذا كانت الكلمات قد خلقت من أجل دلالاتها ، أو الدلالات من أجل الكلمات ، وهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحرى ، ومن دلالة متبادلة . . فالكلمة الشعرية ، إذن ، عالم صغير . . . ويجمع الشاعر كثيراً

من هذه العوالم الصغيرة . شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان . قد يظن أنه يؤلف بذلك جملاً ، ولكن هذا ظاهر عمله : إنه في الحقيقة يخلق شيئاً . فالكلمات - بوصفها أشياء - تنقسم لديه إلى مجموعات ، لاشتراكها السحري إنسجاماً أو عدم انسجام ، شأنها في ذلك شأن الألوان والأصوات . فهي تتجاذب وتتدافع وتتفانى ، وتشترك في صفات تؤلف وحدتها الشعرية التي منها جملة هي في الوقت نفسه شيء من الأشياء . . . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق ، فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتمة ، بما تحتوي عليه من نفي واستثناء وفصل ، وهو مجرد من هذه العلاقات معاني مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة ، فنصير الجملة ، مثلاً ، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشيء المعترض عليه . وبذا نلاحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما سبق أن شرحنا - بين الكلمة الشعرية ومعناها ، فمجموع الكلمات المختارة يؤدي وظيفته في إبراز صورة الاستفهام والاستثناء ، والعكس كذلك صحيح في أن صبغة الاستفهام صورة للتعبير الذي يتحدد بها ، كما أن في مثل هذا الشعر الجميل :

يا للفصول ! ! ويا لشم قصو ! . من لي بنفس غير ذات قصور ! !

فليس هنا مسئول يتوجه إليه الاستفهام ولا سائل ، إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بإجواب ، أو بالأحرى : في الاستفهام نفسه الإجابة . أو هل هو استفهام تقريرى ؟ لكن من الحق الاعتقاد بأن « رامبو » أراد أن يقول فحسب : إن كل الناس ذو نقائص . ولو أنه لم يرد إلا أن يقول ذلك لقاله ، وفي الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر يخالف لهذا المعنى . . . فلم يفعل غير أن صاغ استفهاماً مطلقاً ، ومنع تعبيراً جليلاً مطلقاً من روحه وجوداً استفهامياً . وبذا صار الاستفهام شيئاً ، كما تمثل ضيق النفس عند الرسام « تانتوريتو » في سماء صفراء . وليس هذا بدلالة . بل هو جوهر ذو وجود خارجي . ويدعونا « رامبو » أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة هو أننا - كى نرى هذا الجوهر - يجب أن ننظر إليه من الجانب الآخر المقابل للوضع الإنساني ، إلا وهو جانب الخلق المبدع (١) .

(١) قد اتبعتنا هذه الجمل من شرح سارتر لفرق بين الشعر والنثر في كتابه (ما الأدب ؟) الفصل الأول . ويعني « سارتر » الشعر الإيحائي ، والشعر الصادق ، لا شعر الناظرين انظر ترجمتنا المربية له وشروحنا تليقاً عليها .

وفى هذا يترك الوجوديون للشعر الوجداني ميدانه الحر الطليق ، ولا يقيدونه بالالتزام كما شرحنا من قبل . ولا يعنى ذلك أنهم يحرمون على الشاعر أن يتغنى بمشاعره أو آرائه الاجتماعية . وهم — بعد ذلك — لا يحيدون ما للشعر الوجداني من أثر فى رسم الصور النفسية ، والتجارب الإنسانية العميقة ذات الدلالة . وقد قام « سارتر » بدراسة قيمة فى هذا الميدان حين درس شعر « بودلير » وبين كيف عاش تجربته الخاصة به فى شعره ، وكيف كان ضحية هذه التجربة الحيرية التى نقلها إلينا شعره أميناً وفاقاً هو فى ذاته ، لا يلتزم بأى نوع من الالتزام سوى الصدق الذاتى .

ولإنما يقصد ، فى مثل هذه الدعوة ، إلى أن الشعر فى معناه الحديث — كما سبق أن شرحنا فى هذا الفصل — لا يتسع لما يتسع له الأدب الموضوعى من مسرحية أو قصة ، لأن الشعر فى معناه الحديث تأمل نفسى ، تمر فيه التجربة من خلال النفس ، ويعبث فى قارئه — كما يثر فى مؤلفه — عواطف ومشاعر وأفكار ذاتية فى جوهرها ، ويتخذ الشاعر ذاته محوراً لها ، لا يعتمد على الحقائق الموضوعية مجردة من عواطفه ، وإنما بعد ذاته هو معياراً لها . فإذا تناول العوالم الخارجية ، أو نظر إلى بيئته نظرة شكوى أو تصويب ، فإن هذا العالم ، وما فيه ومن فيه ، يتحولون لدى الشاعر إلى حالة نفسية (١) .

ولا نقصد — من وراء ذلك — إلى القول بأن الشاعر يحصر عمله فى دائرة « الذاتية » إذ أن مثل هذه الخلطة لا تتصور إلا إذا غاب فى شعوره عن كل شيء حوله ، وهو فى هذه الحالة لا يكون على وعى يمكنه من التعبير الشعرى ، ومن إثارة ما يريد من صور إنشائية ، لأنه فى تعبيره التصويرى يعتمد على الأشياء والحقائق والموضوعات التى تحيط به . والصور التى ينقلها فى شعره موجودة ولها صبغة إنسانية عامة ، وقد تكون هذه الصور حقائق خارجية ذات وجود مادى أو اجتماعى خارج فى الأصل عن نطاق ذاته . وقد يحتوى الشعر على عنصر قصصى يتخذه الشاعر أساساً لتجربته الشعرية . وفى كل ذلك لا تنقطع صلة الشاعر بالحياة والمجتمع فى تجربته الشعرية . توحى تجربته بانحياز موقف ذى أثر كبير فى دلالة الاجتماعية . وفى هذا الموقف تتجلى

تعبيراته التصويرية نفسها قوية مؤثرة تترجم عن آمال واسعة ، أو عز. قلق وضيق قد يتمخضان عن صراع بين الواقع الموجود والمستقبل المنشود (١) ؟

ولكن يظل الشاعر منفرداً في تجربته عن موقف القاص أو المسرحي ، لا د مسلكه يختلف عن مسلكهما . فالشاعر يهتم بالحقائق الكونية والاجتماعية من حيث صداها في النفس . على حين يعد كتاب القصص والمسرحيات لهذه الحقائق يحللونها . ويفسرون شخصياتهم الأدبية - دواعيها وطبيعتها ، ويدينون خطرها ، ويحللون ويشيدون - بواسطة عرض المواقف وكلام الشخصيات الأدبية - بما قد ينتج عنها فالقصة والمسرحية أعمال ، ومشاركة في مشكلات المجتمع ، وتوجيه له .

وأما الشاعر فإنه يقتصر على عرض المسائل والمشكلات من خلال ذاته . يصيب بها ، أو يهرب من مواجهتها في خواطره النفسية وآماله المنشودة ، ولكنه هرب فيه معنى السخط والثبور ، مما يصيب هذا الحرب صبغة إيجابية اجتماعية في نتائجها ، ولكنها نفسية في جوهرها ومنشأها ، على حين يحكم القاص أو مؤلف المسرحية حكماً موضوعياً مبرراً بما يعرضه من المواقف الاجتماعية والنفسية في أحوالها وبيئتها الخارجة عن نطاق ذاته (٢) .

هذا ، ويجب أن نعتد في تحليل « الشعر » بالتجربة كما وصفناها ، وبما توافر فيه من وحدة عضوية . وبما استكملت من مسائل الصياغة في صورها وموسيقاها كي تكتمل بنيتها الحية كما نحدثنا عنها في الاعترافات التي سقناها خاصة بالصياغة وبصلتها بنفس الشاعر وبما حوله ومن حوله ، ثم بما يستلزمه كل ذلك من صدق الشاعر في غايته .

وقد سبق أن وضعنا أن هذه أمور تخص الشعر في معناه الحديث ، والشعر فيها يختلف عن القصة في معناها الحديث . وكما اختلف معنى الشعر في القديم عنه في الحديث ، اختلف كذلك مفهوم القصة وتطورت حتى صارت إنسانية في أسسها واتجاهاتها .

(١) انظر ، بالإضافة إلى ما قلناه في هذه القضية في الا لزام ، صفحات ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٣٦٨ - ٣٦٩ من هذا الكتاب .

Julien Benda : Du Style d'Idées P. 174-177,

(٢) انظر في ذلك أيضاً :

الفصل الثالث

القصة

القصة والمسرحية في الأدب العالمي الحديث كلتاها تكتبي نثراً في الأعم الأغلب من أحوالهما . والشذوذ في هذا المجال يؤكد القاعدة . وهذا الشذوذ ضئيل لا يعتد به ، وبخاصة في القصة . والقصة في العصر الحديث قد تخلصت من الأمور الغيبية ، وتخلصت لمعالجة الإنسان وشئونه ، وكما تخلصت من الموضوعات التي أساسها الخيال المحض ، فصارت تعالج الواقع الإنساني ، النفسى والاجتماعى ، على اختلاف في مذاهبها الفنية الحديثة ، واتفاق في مبادئ وأصول فنية عامة سنغنى بإيجاز القول فيها .

والقصة — كالمسرحية — يتوافر فيها الحدث ، ولكن القصة تهتم على الأخص بالوصف ، لا أقصد وصف الأشياء ، ولكن وصف الحياة والأشخاص ومجال الأحداث التي يبررها ، وتهتم كذلك بصراع الشخصيات النفسى في هذا المجال لتحقيق ما يقومون به من أعمال . والقصة — في معناها الحديث — أهمية حاضرة ، حتى إذا عاجلت الماضى لم يكن ذلك تغنياً بالماضى فحسب ، كما في الملحمة مثلاً ، بل لابد أن تكون لهذا الماضى أهمية حاضرة ، أى أنه ماضينا الذى ينير جوانب حاضرننا أو يكون عاماً لقضاياها ، أو يدفع به إلى الأمام .

والقصة — في خصائصها العامة التى أشارنا إليها — حديثة النشأة . وقد أخذناها عن الآداب الأوروبية ، وتأثرنا في مذهبها وأصولها الفنية بتلك الآداب . ثم إن تلك الآداب لم تخلقها — كما هي الآن — معزولة بعضها عن بعض ، بل تعاونت كلها في ذلك أجيالاً وقروناً طويلة . وبهذا — قبل أن نوجز القول في أصولها ومذاهبها الحديثة — أن نشرح في إيجاز كيف تم هذا التطور العالمى في تاريخ الأدب والفكر الإنسانى .

(١)

تطور القصة

هذا التطور نوعان ، لكل منهما أهميته في دراستنا : أولهما تطور مفهوم القصة في الآداب العالمية تطورا تضافرت فيه الآداب جميعا ، وثانيهما تطورها في الأدب العربي حتى انتهت كذلك إلى معناها الحديث بتأثير تلك الآداب .

١ - تطور القصة في الآداب الأوروبية :

« القصة التي نعلها من أهم خصائص العصر الحديث هي القصة الواقعية التي تعنى بالتحليل النفسى للأشخاص (١) » ، وكذلك تلك التي تعنى بالمواقف . وهذه القصة الحديثة أوسع ميادين الأدب العالمى وأخطرها ، وأعقها أثرا في الوعي الإنساني والقوى . ولكن القصة - في نشأتها الطويلة - كانت تختلط فيها الحقائق الإنسانية بالأمور الغيبية . وكانت تجمع في الخيال فتبعد كثيرا عن واقع الإنسانية وقضاياها . كما كان لا يفرق فيها بين ما هو ممكن وما هو مستحيل . وتحدثت عن نشأة القصة متبعين الأدب ذا الطابع القصصى في مطلع ما نطلق عليه تجاوزا القصة والأدب القصصى ، حتى نضج القصة في أواخر القرن الثامن عشر ، لكي تنبع ذلك بالاتجاهات الفنية وأسسها في أدب القصة ، في معنى القصة الحديث .

وقد سبق أن بينا أن الملحمة قد تمثلت فيها - منذ نشأتها - عناصر مسرحية في إنشادها ومواقفها ، وكان فيها كذلك عنصر قصصى ، كما كان يفهم من معنى القصة في القديم . فوجدت في الملحمة عناصر مهدت للنثر القصصى الخيالى في الأدب اليونانى . وتمثلت هذه العناصر عند « هو ميروس » في ربطة داعية الألم (٢) Pathos بالمخاطرات التي قامت بها الشخصيات في الأوديسيا . وقد مهد كذلك - للقصص

(١) النيس من « رونويه » في كتابه : الفلسفة التحليلية لتاريخ ، ج ٢ ، مذكورة في :

Julien Benda : Du Style d'Idées, P. 17.

(٢) انظر لى « داعية الألم » هذا الكتاب ص ٦٤ وانظر كذلك ص ٨٧ - ٨٩ .

« الخيالية النثرية - ما قام به شعراء المآسى اليونانية منذ « يوريبديس » ، من ربطهم العنصر العاطفى بالأحداث التى يسوقونها ، غيبية كانت أم إنسانية (١) .

ومن جهة أخرى عمد المؤرخ اليونانى « كسينوفون » Xenophon (وهو المؤرخ اليونانى الثالث بعد هيرودوتوس Herodotus وتوكيديديس (Thukydides) إلى خلط الخيال بالتاريخ فيما يشبه القصة ، فى تاريخه للملك الفرس « كورش » ، فى كتابه : « كورويديا (٢) » .

وظهرت بشائر القصة فى الأدب اليونانى كذلك فى أشعار الرعاة ، وفى حكايات الرحالة عن الإمبراطور الأكبر .

ثم ظهر النثر القصصى أول ما ظهر فى الأدب اليونانى فى القرن الثانى والثالث بعد الميلاد . فكان الأدب القصصى آخر أجناس ذلك الأدب ظهوراً . ولكنه ظل مع ذلك غمطاً بالمعانى والمخاطرات الغيبية ، والسحر والأمور الخارقة . وحسبنا أن نمثل هنا بقصتين من أشهر ما وصل إلينا من أدب القصص اليونانى . وفيهما اكتملت مقومات هذا الجنس الأدبى كما كان عليه فى القديم ، وهاتان القصتان هما « ثياجينس »

(١) انظر للأطلة على هذه الحوادث هذا الكتاب ص ٦٣ - ٦٤ ، ٦٧ - ٦٨ .

(٢) Kyropaedia Kuron Paideia = تربية كورش () ، وفيها يقص تاريخ « كورش » الأكبر ، رأس الدولة الأكلمينية الفارسية ، ويحدث منه الحاكم المثال . ونظام الحكم والنظم الحربية والتربوية فى هذا الكتاب ليس لها أصل تاريخى ، بل هى تمثل آراء المؤلف . ولم يقتصر « كسينوفون » على مخالفة التاريخ فيما نسب إليه « كورش » من آراء وحكم ونظم ، بل جمعه بموت فى كتابه موتاً طبيعياً ، على حين أنه من الثابت أن « كورش » مات فى الحرب ، وذلك ليجمله يوصى أولاده وأصدقائه بالحكمة والعدل والمحبة . و « كورش » فى قصة « كسينوفون » شخصية أسطورية والكتاب أقرب ما يكون إلى كتاب فلسفى . وفيه حياة « كورش » من نشأته إلى موته . وليست به وحدة عضوية بل زمنية . وفيه مع ذلك كثير من الاستطراد ، وشخصيات ثانوية كثيرة من ملوك وجنود ورجال دولة ، وفيه كذلك وصف مقرات . والكتاب أثر فى الآداب والمسرحيات التالية على مر العصور .

و « خاركليا » أو « أسيرا الأبحاش » (١) ، ثم القصة الرعوية : « دافنس » و « خلوية » (٢) ويمثل النموذج العام لأحداث هذه القصص في افتراق حبيبين تفصل بينهما أخطار مروعة ، ومنافسات خطيرة . يفلتان منها بطرق عجيبة غير مألوفة ، ثم تحم ختاماً سعيهما بالتقاء الحبيبين .

وأما في الأدب الرومانى فقد ظهرت القصة - أول ما ظهرت - في أواخر القرن الأول بعد الميلاد على نحو مخالف للقصة اليونانية في بادىء الأمر ، كما يتجلى

(١) Theagenes and Charikleia أو Aethiopica . وهى من تأليف هليودور ، الفينيقي Heliodore (القرن الثالث بعد الميلاد) وهى قصة فتاة باعة إجمالاً بمجولة الأصل ، تعيش قريباً من « ديلفى » ، تلتقى في حفلة بأمر من أمراء تساليا ، فيقتان صريعى غرام قوى جارف ، ولكنه عف ، إذ يقسمان على أن يظلا طاهرين في حبهما حتى يمين الزواج ، ويساعدهما تيسى مصرى يسمى « كلازيريس » Claziris - كان حاضراً في نفس المكان على الرحيل إلى مصر ؛ وتصادفهما عقيات كثيرة ، تنولد عن مصادفات تخرج عن حد المقول : عواصف في البحر ، وهجوم القرصان ، ثم قطاع الطرق ، وقرم يحسبون أسياء على حين هم موق ، وموق يتكلمون ، وضروب من السحر ، وحروب كثيرة . . . وأخيراً يصل الحبيبان إلى الحيشة أسيرين في حرب . وبينما الأبحاش على وشك الفتك بما في احتفال تقضى به عادة الوحشين ، إذ يكشف فجأة أن الفتاة ابنة ملك الناحية ، فتزول كل عقبة في طريق زواجهما ، وينمان بحياة هينة . فالجب عف مكلل بالزواج ، على حسب التقاليد اليونانية . وفى القصة عقاب الأشرار وجزاء الأعيار . والمنصر النفسى فقير ضئيل في القصة . والأشخاص يتحركون على حسب حوادث متصلة لا على حسب انفعال وتجارب مع الحوادث . والمناصر العجيبة كثيرة ؛ ولكن الأسلوب مهذب ، بل متكف . وكان لهذه القصة تأثير كبير في الآداب حتى العصر الكلاسيكي .

(٢) Daphnis and Chloe من تأليف « لونجوس السوفسطاني Longus » (في القرن الثالث بعد الميلاد) ومكان القصة جزيرة « لسيوس » وموضوعها أن أسرتين من أسرارعين الفقيرة تؤوى - على قترتين متقاربتين - لفتيتين هما « دافنس » و « خلوية » ، رايعين ، ويكبران فيحب الحب بينهما طاهراً وفيلاً لا يكادان يدركانه . وتتوالى المقيبات في سبيل الحب ، ولكن المؤلف يجعلها في المرتبة الثانية في وصفه وإنما ينى بوصف المخاطر الترامية في سبيل اللقاء وتخلص المقيبات في غزو القرصان ، وفى رحلة تفرق بين الحبيبين ، ولكن يتدخل الإله « بان Pan » (إله الرعاة) لمودة الحب . وأشد ما يضيئ به المحبون الفراق ، وخاصة حين يمزلهما الشتاء فى أكواخ متباعدة ، ثم جهلها بملاذات الحب حتى يلتقى « دافنس » بجارة ماكرة تعلمه إياها ، ولكن الحب يظل طاهراً عفا حتى تزول المقيبات ، إذ يكشف أصل الحبيبين ، فعلم أنهما ابنا أميرين من أمراء الجزيرة ، فيزوجان . وقصة « لونجوس » نموذج قصص الرعاة ، وكان لها تأثير في الآداب الأوروبية في أدب الرعاة حتى أوائل العصر الكلاسيكي . وهى القصة الإغريقية التى لا تزال تحتفظ بقيمتها القصصية حتى العصر الحديث .

ذلك في قصة « ساتيريكون » التي ألفها « بترنيوس (١) » . ثم تأثرت بالقصص اليونانية ، وأشهر القصص التي يمثل بها لذلك التأثر قصة « أبوليوس » Apuleius في مسخ الإنسان إلى حيوان ثم إعادته إلى حاله الأولى (٢) .

وفي هذا كله ظلت القصة قريبة من أصلها الملحمي في مخاطراتها العجيبة ، وعناصرها الفنية ، وحوادثها غير المألوفة . فكان القاص ينهج منهج الشاعر الملحمي في نزعه إلى غير الواقع . فقد سبقت القصة الخيالية القصة الواقعية إلى الوجود . كما

(١) Satiricon وهي هجائية ، تحكي مغامرات ثلاثة لصلوكين هما (انكوليوس » Encolpius و « أسيتوس » Aescyltus وعامهما المسمى « جيتون » Giton . والقصة تثر تشغلها أشعار كثيرة . وبعض المغامرات فيها تحكي حوادث علاقات جنسية غير كريمة ، ثم تستعرض القصة - في ثانيا الأحداث - التقاليد والمادات ، تنصف في مادية « تريمالخو » Trimalch صاحب المادبة مثالا لحدث النعمة المفتر الجلف ، وتصف كثيراً من حيل السحرة والصوص . وتكشف عن حال الطبقات الفقيرة في عهد « تيرون » في إيطاليا ، وتسخر من التكلف في الأسلوب . وأسلوبهم يتم عن سريرة مرة في هجائها الاجتماعي .

(٢) من المعروف في الملاحم القديمة مسخ الإنسان إلى حيوان أو شجرة أو حجر . ويستند هذا المسخ في القديم إلى عقائد شامية . ومنه في « الأوديسيا » مسخ أصحاب « يوليس » إلى خنازير . وتوجد أشعار يونانية قديمة موضوعها قصص المسخ ضاع أكثرها . وقصة « أبوليوس » عنونها : « الحمار النحى » : وموضوعها يتلخص في أن « لوسيس » ذهب إلى « تسالي » لأمور تخص أسرته ، فكان خيفاً لفتى بخيا إمراته ساحرة ، تستطيع أن تتحول إلى أشكال مختلفة إذ دعنت نفسها بأنواع من الزيت ، فطلب منها « لوسيس » أن تمنعه ليصير مخلوقاً آخر ، فأخطأت إذ أعطته نوعاً من الزيت صار به حماراً . ويقع هذا الحمار في أيدي كثير من الصوص ، وينقل من يد إلى يد ، ويقامى آنذاك الجوع وضربات العسا ، ويطلع بين الناس على ضروب الفسق والمار والنظم في مغامرات كثيرة ، يعود إلى حالة الإنسان على يد كاهن للإلهة « ايزيس » . وبعد هذا التحول إلى إنسان تبدو آراء المؤلف نفسه واتسحة ، كأنه كان يتقصص في خياله ذلك الحمار ، فيفيد بايزيس والديانة الشرقية للإلهة ، ثم يصف بعض المادات والتقاليد السائدة في عصره ويهجوها . وقد أول هذا التحول إلى معنى رمزي هو انحطاط الإنسان إلى مرتبة الحيوان إذا استسلم لفرائزه ، ونجاة عن طريق الشريعة والهن . ومن القصص الدخيلة الهامة في القصة ، قصة الفاتنة « بسوخية » Psuche وحب الإله « كويرون » لها ، ثم هيامها به ، وتعرضها لكثير من الهن في سبيل ارتقاها إلى مرتبة المخلود وهي تشغل في القصة جزءاً من الكتاب الرابع ، ثم الكتاب الخامس وجزءاً من السادس ، وقد اتخذت فيها بعد رمزاً للحب الإلهي وارتقاها بالنفس إلى مرتبة المخلود ؛ انظر :

سبق الشعر النثر الخطابي (١) إذ أن المرء كان يتخيل ، ويصف ما يتخيل ، أيسر مما يصف الواقع ويواجهه . وكانت الجماهير في عصور الإنسانية الأولى تهتم بالأحداث العجيبة ، وبالأخطار الخيالية ، أكثر مما كانت تهتم بالواقع . فكان الشاعر والقاص يستلهمان كلاهما من مورد واحد ، فظلت نزعة القاص الخيالية أو الأسطورية تصبغ القصة صبغة شعرية (٢) .

وتجلت هذه الصبغة قديماً في قصص المخاطرات (٣) كما كان يفهمها اليونان والرومان ، حيث كان يختلط عالم الناس بعالم الغيب ، ويطغى الخيال على حدود العقل . وهذه المخاطرات مرتبة على حسب ما يورد المؤلف . بحيث يمكن تقديم بعضها على بعض دون ضرر بوحدة القصة . وهذه القصص تنتهي على حسب ما يريد المؤلف ، وعلى حسب ما يشتهي قراؤه ، لا على ما تقضى به الحقائق . فكان الخيال في هذه القصص نوعاً من « هروب » المؤلف والقراء من عالم الحقيقة القاصر عن لإرضاء رغباتهم . وهذا الضرب من « الهروب » وسيلة تعادل قوتين رئيسيتين في الإنسان لذلك العهد : هما قوة الفكر وقوة الخيال . فالفكر وسيلة التعرف على الحقائق . وإنما يستعين المرء بالخيال على سد ما في الواقع من فراغ ، وإكمال ما به من نقص ، معتداً بأمرين في هذا الخيال : المخاطرة ، والخوف . فالمخاطرة محاربة الجهول ، والتطلع إلى فرض لإرادتنا على الأشياء الأدبية المستعصية . والخوف هو التوجس من المفاجآت التي تبدى بين مظاهر الأمور المستقرة . وفي الأدب القديم . كان الذي يؤلف بين المخاطرة والخوف في مجرى الأحداث هو الحظ والصدفة وقوى الغيب التي لم تبرح خيال الناس .

على أن الخيال الجامع كان يعيش في وفاق تام مع العقل ، إذ أن سهولة الاعتقاد ظلت توفق بين العقل وبين ظهور الأرواح والجن وتأثير الملائكة أو الشياطين في شئون الناس تأثيراً مباشراً ، فكانت أعجب حوادث الأوديسيا - مثلاً - مطابقة

(١) انظر هذا الكتاب ص ٣٣٨ - ٣٣٩ .

(٢) انظر : F. C. Green : French Novelists, Vol. I, P. 1-2

(٣) للمخاطرات في القصص مفرق آخر أقرب إلى الواقعية في قصص المفارقات التي ترسم صور المحتتمات مثل قصص « لوساج » Le sage القرطبي ، وكذا قصص المخاطرات المليية ، مثل قصص « ج . ز .

في الخيال اليوناني للتجارب التي يمكن أن يقوم بها ملاح يخوض البحار ويتعرض لمفاجأتها وعواصفها وعراقتها . فكل شيء في تلك العصور محتمل ما دامت رؤيته لم تبتسب بعد (١) .

وهكذا كان شأن القصص في الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة . فقد نشأت ونمت معتمدة على ما وصل إليها من التراث الشرق والآداب اليوناني والروماني ، وتأثرت كذلك بالروح المسيحية . وفي هذا العصر ، كذلك ، سبقت قصص المخاطرات غيرها من القصص . وكثيراً ما اعتمدت على الأساطير والجنات وخوارق العادات ، على نحو ما عرف في الأدب اليوناني والروماني كما مثلنا فيها سبق . ومن أشهر القصص العالمية التي وجدت في ذلك العصر قصة « فاوست » (٢) .

(١) انظر : E. Muir : The Structure of The Novel, P. 17-19

وكذا : Thomas Narcejac : Esthétique du Roman Policier, P. 61-65

(٢) الأصل في أسطورة « فاوست » أن عالماً ألمانيا كان يحمل هذا الاسم ، ولد في أواخر القرن الخامس عشر ؛ وكان كيمياء وفيلسوفاً ، وكانت حياته عجيبة ، إذ كان سكيراً كسولاً ، ويزعم أن له صلة قرابة بالشيطان . ومات في سن مبكرة عام ١٥٤٣ أو عام ١٥٣٩ م . وكان موته المبكر - مع حياته العجيبة ونهايته القاسية - من الأسباب التي أدت إلى ميلاد أسطورة الشعية . وهي تزعم أن « فاوست » كان ساحراً وذا قدرة على مخاطبة أرواح الموتى ، وقد وقع بهمه عقداً مع الشيطان ، يتلصق فيه الشيطان حل أن يرجع إليه الشيطان شياؤه . وتحكى بعض الأساطير أن « فاوست » مات طريقاً من رحمة الله عقاباً له (كما في مسرحية « مارلو ») ، على حين تحكى أساطير أخرى إنما باع نفسه للشيطان ليرضى رغبته في معرفة الحقائق ، وأنه عصي الشيطان ففقر له واعتدى إلى الحقيقة (كما في مسرحية « جوت ») . وتوالت القصص في أسطورة « فاوست » منذ أواخر القرن السادس عشر حتى العصر الحاضر . ومن أشهر من كتبوا في هذه الأسطورة « مارلو » Marlowe في مأساة صدرت عام ١٦٠٤ وفيها يرتفع إلى معان إنسانية عميقة . وقد صار الموضوع حالياً يند أن عابله « جوت » في مسرحيتين (تترجم أولاً إلى العربية الدكتور محمد عوض محمد) - وصار الموضوع ذا معان رمزية وإيحائية وأهداف فلسفية ، ولم يند الأصل الأسطوري سوى قالب لأفكار المفكر الفيلسوف . ومن مشاهير من عالجوا الموضوع بعد ذلك « يول تاليري » ثم « توماس مان » الكاتب الماسر الألماني الذي هاجر إلى أمريكا . ولأسطورة « فاوست » أصل شرق في أسطورة « تيرفيل » الذي وقع عقداً مع الشيطان ليبيده إلى رتبة كنسية كان قد فصل منها ، ولكنه يند ويصل أربعين يوماً ويلة فتقبل توبته ، ويعترف بذنبه أمام الناس ، ويموت على الأثر . وهذه الأسطورة رويت عن رجال كنيسة في آسيا الصغرى . ونظم فيها كثير من شعراء العصور ؛ ومن أشهرهم « روتوبوف Rutebeuf

J. — Bayard : Histoire des Légendes, P. 37-45

انظر :

وكذا :

A. Pamphiles : Jeux et Patience du Moyen Age P. 137-165

وقد تأثرت القصص في أوروبا - منذ عصر النهضة - بملاحم العصور الوسطى. وما زحرت به من معاني البطولة ، ولكنها نزعَت نزعة إنسانية أوضح من ذي قبل ، فظهرت قصص خص الفروسة وقد اتخذت قصة «أماديس دى جولا» الأسبانية نموذجاً لهذا النوع من القصص ، وبها تأثرت الآداب الأوروبية جميعاً في قصص فروستها . وكان طابع هذه القصة هو المثالية في الوصف على نحو ما اتسم بها فن الملاحم في العصور الوسطى من قبل . فالبطل في القصة مثال الفارس الكامل . ويعيش هذا الفارس في عالم بعيد من الحقيقة ، حيث تحميه قوى غيبية ، وتساعد فيه الساحرة المجهولة « أرجاندا » . والفارس يحارب عمالقة ومخلوقات وحشية . ولا يربط الحوادث في القصة سوى شخصية البطل لا تزال تنتقل من نصر إلى نصر . والجانب العاطفي المثالي يتفق وزوج الفروسة . فالوفاء لدى الحب غاية في ذاته ، وفي سبيل الحب تهون كل الغايات ويتغلب على كل الصعوبات . وفي القصة - بعد ذلك - أثر أفلاطون واضح في الجانب العاطفي . وقد اتسمت به كل قصص الفروسة التي قلدت قصة « أماديس (١) دى جولا » السابقة الذكر .

(١) قصة « أماديس دى جولا » Amadis de Gaula تأليف الكاتب الأسباني « جاريثارد رودريجز » أو « أردونيس » Garcia Rodriguez أو Ordonez وملخصها أن « أماديس » - الإبن غير الشرعي من « بريون » واليدين - قد ترك منذ ولادته في زورق بين أحضان المحيط ومعه سيف وخاتم . ويتشبهه « شانديال » على شواطئ إيرلندا ، ويتعرف بالأميرة « أوريان » بنت « ليسفارت » ملك إنجلترا . فيتولد بين الفتى والفتاة حب قوى ، ويتبادلان المحبان قبلاط طاهرة ، ويقسمان على الوفاء في منظر يدل وصفه على قدرة الكاتب على وصفه الخليليات العاطفية الرقيقة ، ولا يلبث أن يزحل « أماديس » فارساً ليكسب الجهد في مخاطراته ، يصبح دائماً غيال « أوريان » يهون عليه الصواب . وفي طريقه ينصر على الصفاق أليس « علو الملك » بريون » ، فيستقبل استقبالاً حاراً في قصر هذا الملك ، ويتعرف عليه ابناً له . بواسطة الخاتم والسيف اللذين تركهما معه في الزورق عقب ولادته . ثم يرسل بعيداً عن والديه في عالم بحري تتقلده منه « أرجاندا » وهي الروح المجهولة التي تتولى رعايته . ولا يزال ينتقل من نصر إلى نصر في مخاطراته في مختلف البلاد ، حتى يتسلم رسالة من حبيبه « أوريان » تنهيه فيها بأنه خانها في حبه ، وهام بغيرها ، وتنه من الحضور أمامها . يسلك هنا السلك الفرساني . فيخضع بانساً لأمر حبيبه ، ويمتزل الناس ليعلم على الصخرة المسكينة « Pena Pobre » . ويلقب نفسه بلقب « الجليل القاتم » Belterebroso وسبب حزنه أن حبيبه سجدت وفاءه ، وكان يرى في هذا الوفاء مجداً له ، والمجد كذلك أن يموت في سبيل هذا الوفاء . وهذه سمة ظاهرة من سمات الفروسة ، وطابع إنساني لما في كل عصورها . أنظر ص ١٧٣ - ١٧٤ من هذا الكتاب) ولكن والد حبيبه « ليسفارت » وحبيبه « أوريان » يدعوان هذا الفارس « الجليل القاتم » لتجديتهما فينتصر كذلك في مغامرات جديدة في مختلف البلدان ، ويتزوج هذا النصر بزواجه من حبيبه ، ثم بزواج فرسان آخرين في القصة بمن أحيوا - ويجب أماديس إبتا يسمى « اسبلنديان » وفي النهاية تظهر الروح المسترّة « أرجاندا » ، وتنبأ بمجد الإبن الذي سيكون فارساً كذلك .

وإنما كانت مخاطر الحب أكثر تأثيراً بالملاحم في قصص الفروسية . لأن أخطار الحب في هذه القصص تشبه سيرة البطل في الملاحم ، ثم للتلازم الذى كان دائماً بين طبيعة الفروسية وصدق العاطفة عند الفارس ، كما يدل عليه هذا النوع من القصص في مختلف الآداب . وقد شد من أزر نزعة الفروسية هذه ما عرفته أوروبا من ثقافة العرب وآدابهم منذ العصور الوسطى ، فتأثرت في أدبها بما أدركته من مكانة المرأة في الأدب العربى (١) . هذا إلى ما كان لأفلاطون من أثر في الإشادة بصدق العاطفة في الحب على مر العصور . وتجلى في وصف العاطفة في قصص الفروسية أقوى جانب يربط ما بينها وبين الواقع ، على الرغم من طابعها الغيبي والمحمى وكان فيها - إلى ذلك - شتات تشف عن الواقع في وصف مجال الأحداث وطبقات الناس .

وينبغى ألا تغفل الإشارة هنا إلى قصة الكاتب الأسباني « سان بدرو » San Pedro ، التى نشرها عام ١٤٩٢ ، وأسمها « سجن الحب (٢) » . وفيها يفسن قواعد قصص الفروسية ، ويعد عاطفة الحب أمراً غيبياً له ما يبرره في واقع الحياة ، وأن الحب

(١) نكتن هنا بالإشارة إلى فضل العرب في تعريف أوروبا بالثقافة والأدب اليونانيين ، ما كان ذا أثر طيب في توجيه الباحثين في أوروبا منذ أوائل النهضة إلى الرجوع إلى النصوص الأدبية والفلسفية اليونانية - هذا عدا تأثير الآب العربى نفسه في الأدب الفرنجى ، فيما يخص عاطفة الحب وتقديسها ، وقد شرحنا هذا في كتابنا : الأدب المقارن ، ص ١١٦ وما يليها .

(٢) La carcel de Amor . يتخيل فيها المؤلف أنه ضل يوماً في « سيرامورينا » فرأى فارساً هائلاً ، في يده السرى درع من حديد ، وفي يمينه رأس امرأة مرسومة على صفحة من حجر ، واضعة كل الوضوح (هذا الفارس تمثل قلب) ، يحجر وراءه في حزيناً إلى بحرين هو بحرين الحب ، وهو حصن قامته صخرة وعرة (هذه الصخرة رمز الوفاء) ، والسجن قائم على أربعة أعمدة (الذاكرة ، والذكاء والإرادة ، يشد من أزرها العقول) ثم يجلس السجين على كرسى من نار ، ويتأهب لوضع تاج الألم على رأسه . وهذا الحب هو (لورديانو) وحبيته هي : (لورديولا) التى تمتحن في بدء الأمر حببها ، ولكن تميل إليه حين يتدخل المؤلف فيتبادلان الرسائل ، وإذا غرهما (برستو) بشي هما الملك ، فتحبب (لورديولا) في قصرها . ويتبارز (لورديانو) و (برستو) ، فيهنز الأخير ويفقد في المباراة يده اليمنى . ولكنه يشع أن الحببين قد انضيا يدافع فيه ضد جند الملك . ويجتهد المؤلف في التمييز بين عواطف الفنى والفتاة . إذ أن (لورديولا) (تأبى أن تستسلم إلى حببها لأنها كانت مظنة ربة بسببه ، وهى تؤخر الكثر على نفسها ، فتأمره ألا يحضر لقاتلها) ويطيح الحبيب أمرها يائساً ، وحين يبيب صديق من أسلمقاته النساء بأنه لا وئاه لهن ، يرد عليه رد الفارس قائلا : إن النساء سبيل تلقين القضاة . ويموت الحبيب على أثر ابتلاءه آخر رسالة الحبيبة ، وإنما مات لأنه لم يستسلم أن يحقق حلم سعادته في الحب .

الخالص لابد أن ينتصر على ما يقوم في سبيله من عقبات ، ولكن الحب عليه أن يبرهن على صدق حبه بالخضوع لأمر حبيبته ، ولو كان في هذا الخضوع هلاكه .

وقد خطا « بوكاتشيو » الإيطالي بقصص الحب خطوة أخرى في طليعة عصر النهضة . ففي قصته التي عنوانها (١) « ديكامرن » - (كتبت حوالى عام ١٣٥٥ م) - تنوع لقصص الحب ، فمنها ما يثير الضحك ، وينتهى نهاية سعيدة ، ومنها ما يحتم بمأساة . وهذه القصص أقرب إلى الواقع في التصوير ، وبعضها يحمل طابع الفروسية والتسامى بالعاطفة . وفي قصص « بوكاتشيو » كلها إدراك للحب أدق مما كان في القصص التي سبقتها . والحب في هذه القصص ليس مادياً ، وإن يكن على شيء من الصلة بحوادث الحياة ، وليس مع ذلك روحياً مجرداً كما في قصص الفروسية . وللحب في هذه القصص قوته ، وبؤسه . وليس ضحيته دائماً الرجل كما كان في القصص من قبل ، بل قد تكون ضحيته (٢) هي المرأة . وقد أثار « بوكاتشيو » بقصصه وإدراكه للحب - في الآداب الأوروبية حتى العصر الكلاسيكي :

وقد سخر « سرفانتس » من أدب الفروسية وما فيه من تصنع وزيف ، وأنه بمثابة يبعد كثيراً عن الواقع على حسب ما يعرف الناس ، فيفسد العقول بخطله بين عالم الغيب وعالم الواقع ، إذ تكثر فيه المفاجآت العجيبة من حداثق مسحورة ، وجنيات ، وموائد تعدها أرواح مجهولة ، وضروب في السحر ، وعماققة وأقزام . ثم كفاح الفارس ضد الوحوش والعماققة ، وهو كفاح المنتصر دائماً ، وتأتي بعد ذلك النهاية المكرورة دائماً من ظفر البطل بحبيبته وتغلبه على جميع الصعوبات . وتمثلت

(١) Decameron وهي مائة قصة يحكيها عشرة من الفتيان والفتيات بعضهم لبعض ، منهم سبع نساء وثلاثة رجال ، في عشرة أيام ، في كل يوم ، إحد ، عشر قصص .

(٢) كما في قصة (فيانكا) ؛ وعنوانها في الأصل Elegia de Madona Fiammentita - وفيها يتلخص الحدث في أن البطلة تحكي قصة شبابها وأنها أحبت (بافيل) ، ولكنه اضطر إلى السفر إلى فلورنسا ، ويقضاها بعد ذلك في أحضان (فلورنتين) الرائعة الجمال ، فتهم (فيانكا) بالانحار ، ولكن تمنها مربيها المجوز . وبعد حين تعلم أن حبيبها يعود إليها فتبدأ في تفرق طيب الحياة ، وتسد نفساً لأنها نجت من الموت . وفي القصة دراسة نفسية لعاطفة الحب . ولكنها محسوة بكثير من اقتباسات المؤلف من قراءته للأدب القديم ، وهذا من شأنه أن يضفت أثرها في نفس القارئ .

سخرية «سرفانتس» من أدب الفروسة لعصره في قصته الخالدة ، «دون كيخوته (١)»

(١) من عيوب الأدب المالى . وبطلها (دون كيخوته) ، وهو ثرى صني من ثروة الريف نحو المؤلف ، قد قرأ كثيراً من قصص الفروسة ، فالتفتع بها ، وأخذ يناقش فيها صديقيه : الحلاق والتبشير والتفتع يمثل الفروسة من السلام والدالة والحب ، ويمزم على تحقيقها في هذا العالم البائس الذى ينتظر جهوده ويحلم هو فيه بالجد ، ثم يتقلد مكانة الفارس على يد صاحب فتق في الريف يحرق له مراسم تقليد الفروس ن حفل سانغر . ويسير على حصانه المزبل . يحقق أئمال الذى ينشده ليرضى فتاة أحلامه « دوليتيه » التى خلقه نفسه ولا حقيقة لها . وعندما يتحدث عنها إلى نجار طليطلة في الطريق يسخرون منه ، فيحاربهم ولكه ينجم هزيمة مرة ، ويظل طريق الفرائش من ضربات الصا . وهنا يرى صديقه القس أن المسئول عن جذ أحلامه هي الكتب التى تقرأها عن الفروسة ، فيبحث في مكتبته عنها ويلقى بها في النار ، ثم يجد « ده » كيخوته « مغامراته مع رفيقه البدين « دون سانتشو » . ويتخيل « دون كيخوته » بحالات وهمية ليؤكد بظهور طواحين الهواء مخالفة تستند لزاله . وعنها يحاول « دون سانتشو » إرجاعه إلى الصواب بالوقوف عند مبركاته الخواس ، ولكنه يظل غارقاً في أحلامه ، متخذاً لنفسه هذا الشعار : « أفكر ، فيكون الأمر كما أفكر » : (yo pienso y es asi) ثم يرى راهبين ، على القرب منها تسير فلاحه ، فيتخيل أنهم ساحران قد أوقعا في أسرهما ألميرة فينقض عليهما ، ويسرع رفيقه بمحاولة نهب راهب منهما وقع على الأرض ويحرق « دون كيخوته » الفلاحة تحية الأميرات ، ولكن الخدم يسرعون من كل صوب لإنقاذ الراهبين ، ويوسمان الفارس ورفيقه غرباً . ولحسن حظهما يتصفيهما في الماء الراحة ، وبينهم « دون سانتشو » ، تناول الطعام بعدما تصور جوعاً ، على حين ينصرف « دون كيخوته » ، إلى شرح مثله في الدالة وفي العهد الذهبى ، عهد السعادة والحب الذى يسود العالم ، وأنه سيتحقق على يد الفرسان . ولا يبع الرعاة إلا أن يحملوا معه هذا العهد الذهبى ، وهو عهد كان يصفه أدب الفروسة في خارج التاريخ ، في عالم خيالى ، ولكن هذا الشرح الحماسى ، على لسان « كيخوته » ، يثير الضحك ، لأنه صادر عن « كيخوته » الذى يمد نفسه من أبطال العهد المنتظر ! -

وتتوالى المخاطرات الساخرة ، يمثل « سانتشو » فيها الانجذاب التفضى المادى ، على حين يقف « دون كيخوته » يحلم بالمثل والقيم الروحية التى لا يرى من حوله إلا جحوداً لها . ومن المخاطرات المزلية أن « دون كيخوته » يمد قطمان التماج والخراف جيشاً مادياً ، ويرى جماعة المشيمين ليث ليا فيحسب قوماً اغتصبوا فارساً مجروساً . . . ويصير لاجلاً وضع لعل رأسه صحن حلقاته ليحميه من المطر ، فيظنه فارس ارتدى ييشته الهجوم . ويسمان صوت طاحونة هوائية ليا ، فيحمل « دون كيخوته » بمجد الانتصا . من هذه الجلبة ، ويمتلئ « سانتشو » رعباً . وفى وسط غاية في (سيراموريتا) يرى فارساً من من الحب . فيعزم أن يمين كذلك في حب فتاة أحلامه ، جنوناً غير ممل . . . وهكذا تتوالى الأحداث ويكون فيه البطلان رمزاً للشخصية المزدوجة ، ليست بالروحية المحضة ، ولا المادية الخالصة ؛ ولكنها مادية روحية ميا . هذه فكرة موجزة عن الجزء الأول من « دون كيخوته » الذى ظهر عام ١٦٠٥ في مدريد . وبعد بشر سنين ظهر الجزء الثانى من « دون كيخوته » ، وهو يفسر معنى الجزء الأول ويؤكد « وبين قيمته لواقعية وقيمة التحليل النفسى لأزدواج الشخصية وربطها بالأحداث ربطاً واقعياً ، وفى آخره يبق « دون كيخوته » حياً في بيته ، ويفقد الحماسة والانطلاق في عالم أحلامه الكريم المثل ، ويمر « حزن » ، إذ ينق نعمة الحياة ، وتبدو الحقائق مارية من جاذبيتها « حزينة في مظهرها : (انظر فص القصة » وقد ترجم الح الألو لمربية الدكتور عبد العزيز الأهواني ، ثم انظر الدراسة القيمة على النص لبول هازارد) :

ولم يفهمها معاصروهم حق الفهم ، إذ أنه قرب فيها من الواقع على نحو لم يكونوا ليدركوه . فقد قلد قصص الفروسة تقليداً ساخراً ، ونقل الحوادث من الناحية المثالية - التي تتمثل فيها المأساة في أدهم - إلى ناحية هزلية يصطدم فيها المثال بالواقع الأليم ، وتقدم كثيراً في التحليل النفسى لشخصيته ، فجعل منها نموذجاً بشرياً ، وكشف عن جوانب معقدة نفسية تجاوز بها مجرد تصوير نموذج عام (١) . وقد حمل « سرفانتيس » على من يبتعدون عن الواقع ، ويعادون طبيعة الأشياء ، ويقطفون عيدان الكلمات بدلا من سنابل الحقائق ، ولكن حملة « سرفانتيس » لم تقض على هذا النوع من أدب الفروسة حتى العصر الكلاسيكى (٢) .

وعلى الرغم من اشتراك قصص الفروسة السابقة مع قصص الرعاة في مثالية الحب ، وفى التأثير فيه بالمثال الانلاطونى ، انفردت مع ذلك قصص الرعاة بخصائص أخرى عدت بها من ثمار عصر النهضة ، وإذ أنها لم تتأثر إلا فى القالب العام بقصص الرعاة اليونانية (٣) واللاتينية . واقتصرت على خلق عالم مثالى يسوده السلام ، تدور أحداثه حول الحب ، ويكون مسلاة للمحبين ، يهربون فيه من عالم الواقع ، والحب فى هذا النوع من القصص هو الغاية . وفى هذه القصص تسام بجمال الحببية وخلقها حتى تشذ عن الطبيعة . وفيها وصف خيالى لعالم الرعاة والراعات . والأخطار العاطفية : تقوم عقبات فى سبيل الظفر بالحببية ، يتغلب عليها المحب بالإخلاص وصدق العاطفة . فهى مخالفة للفجائع التى يقتحمها الفارس مخاطراً ليفوز بالجيد وبإعجاب حبيبته . وفى قصص الرعاة ، تقل العناصر العجيبة الموجهة للأحداث ، وتكاد تنحصر فى السحر ، واستطلاع المستقبل . فالحوادث إنسانية فى جوهرها ، وإن سارت على وتيرة لا تكاد تختلف فى هذه القصص فى مختلف الآداب الأوروبية طوال القرن السادس عشر ، وجزءاً من القرن السابع عشر . ثم إن الصدفة تلعب دوراً كبيراً فى هذه الأحداث حتى لتخرج عن حدود الاحتمال .

على أن هذا النوع من القصص قد تقدم على غيره خطوات نحو الواقع ، إذ جنح الكتاب فيه إلى وصف أماكن واقعية فى بلادهم جعلوها مجال الحوادث التى

(١) انظر ص ٢٦٢ المرجع السابق ص ٢٨٢ - ٢٠٣ .

(٢) مرجع بول هازار السابق الذكر ص ٩٧ - ٩٨ وكلا :

F. C. Green : French Novelists Vol. I. p. 1-2

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٤٦٧ - ٤٧٠ .

دارت بين أبطال قصصهم . وصار هؤلاء الأبطال تلمة لوصف أشخاص حقيقيين ، ولكنهم لبسوا من الرعاة والراعيات قناعاً للأرستقراطية . ولهذا كانت حياة هؤلاء الرعاة رغبة هائسة ، لا يعكرها إلا ما يتصل بالعاطفة . وقيام العقبات في سبيلها ، لأن الرعاة كانوا في خيال الكاتب يمثلون شخصيات في قمة المجتمع ، لا في طبقة الدنيا .

وأول من ألف في قصص الرعاة في عصر النهضة هو الشاعر والكاتب الإيطالي : « سنزار » Sannazar في قصته : « أركاديا (١) » ، وقد انتقل هذا الجنس من القصص إلى الأدب الأسباني (٢) والإنجليزي (٣) ، ثم إلى الأدب الفرنسي على يد

(١) كتبت حول عام ١٣٨٥ م - ونشرت في أوائل القرن الخامس عشر ، وفيها أن شخصاً يسمى « الوفاء » (يقصم المؤلف به نفسه) يتسلح بما يمانى من آلام يسبب حبه قرية له تسمى « كارموزينا » ونيغاشيو » فيلجاً إلى إقليم « أركاديا » ، وهو إقليم رعاة في بلاد اليونان كان عند شعرائهم موطن البراءة والطهر ، فيسعد بمشاركة هؤلاء الرعاة حياتهم . ويستمتع إلى قصص حبيهم ، ويفضي بحزنه إلى الطبيعة والتانس ويصل بعد ذلك إلى موطنه « نابل » ليجد حبيبته قد ماتت . وفي أوصاف وناظر متتابعة ، وفيها معنى المهرج من الواقع إلى عالم الأحلام والسعادة في عهد الإفریق . والقصة ذات أسلوب رفيع ، مزيج من الشعر والنثر

(٢) مثلاً في قصة « مونتايور » Montmayor وعنوانها : « ديانا » . وهي قصة راعية تستجيب إلى حب الراعي « سيلفان » Silvan ، وتحفر « سيرين » Syréne الذي يحبها ، ولكن في أثناء غيبة طويلة لسيرين تزوج الراعي « ديل » ، وسين يعود « سيرين » يتحد مع « سيلفان » ليتفيا بهيال ليلية التي فقدوها . وتحاول الراعية سيلفان أن تخفف من آلامها ونقص عليها مأسى الحب ، حيث لا يقيم لره أبداً من يبادل الحب ، ولا يستجيب لمن يحبه . وتحكى بؤسها في في هيامها بمن يقيم بأغرى ، وهذه الأغرى تهم بثالث . . . وبعد مخاطر كثيرة ، يلجأ المحبون جميعاً إلى « فيليس » العاقلة ، يطلبون منه النصيح . وفي مرج' من المروج تحيط به أشجار الصفصاف ، يجلس المحبون ، كل مع حبيبته ، ويتناقشون . أمر الحب : أهو ، مادي أم روحاني ؟ وتجدد « فيليس » كل نوع من الحب سوى الحب الأنثى طوني ، وهو حب غير محرم ، وغير مهين ، وغايته حب المحبوب لذاته ، دون نظر إلى جزاء أو منفعة ، وهو تأمل أعلى ، وهو تطلع إلى الجلال الذي لا يفرك . ثم تنسج الحكيمه « فيليس » الحاضرين شراباً تغير به طابعهم . حيث يستجيب كل محبوب إلى عاطفة من يحبها ، ويسلو « سيرين » من حبه « ديانا » التي تعاقب كثيراً بسبب فيرة زوجها . وقد نشرت هذه القصة حوالي عام ١٥٥٩ م .

(٣) مثلاً في قصة « أركاديا » ألفها « فيليب سيدني » Ph. Sidney (١٥٥٤ - ١٥٨٦) وجر تسير على نسق قصة الكاتب (سنزار) التي تحمل نفس العنوان ، ولكن الكاتب متأثر فيها أيضاً بقصة (مونتايور) السابقة الذكر .

« أنوريه دورفيه » Honoré d'Urfé في قصته المسماة : « أستريه (١) » . وهي خليط من قصص الرعاة وقصص القروسة . وفيها يصف المؤلف إقليم « فوريز » Forez من أجل أقاليم فرنسا ، ويصف تقاليد الحب الأرستقراطي ، حب المتأنفين المرحوي الحس ، منذ عصر هنري الرابع حتى لويس الرابع عشر . وكانت هذه القصة نموذج القصص العاطفية في آداب أوروبا في نوع الحب الذي صورته . وقد ترك هذا الإدراك للحب أثره في بعض المسرحيات ، مثل مسرحيات « كورنيلي » (٢) « الكلاسيكي ، حيث تجلت صور الحب والبطولة في صراع ملحمي يحرص فيه البطل على وفائه وشرفه في وقت معاً .

وقد قام كتاب القصة الفرنسيون — في مهاجمتهم لقصص الرعاة — بالدور الذي قام به « سرفانتيس » في انتفاضة من قصص القروسة ، فتقدموا بالقصة نحو الواقع ، ونحو المعاني الإنسانية الخالصة . وأول من قام بهذه المحاولة لتقريب القصة من الواقع هو « جوتييه » في قصته : « موت الحب » . (ظهرت عام ١٦١٦) — وفيها يصور

(١) Astré نشرت في عشرة أجزاء من عام ١٦٠٧ إلى ١٦٢٧ — وفيها يحب « سيلدون » « أستريه » وسين تشك في حبه تأمر باقصائه عنها ، فيحاول الانتحار غرقاً ، ولكن تنقذه جنيات الماء . ويأتى أن يحب واحدة منهم تهب به ، ويسرع بلقاء « أستريه » مستخفياً في زى فتاة . ويبلو بلاه حسناً في الحرب ، فينجح بين الوفاء والبطولة ، شأن المحبين لذلك العهد . وتوفى حبيبته بوفاته عن طريق السحر ، فرفض عنه ، وتبادلته حباً محبب .

(٢) كما في مسرحية : « السيد » ، مثلاً ، وهي التي مثلت لأول مرة في باريس عام ١٦٣٦ . وفيها يحب « رودريج » « شين » . ويبدو أن والد الفتاة لا يمارس في زواجها من « رودريج » ، ولكن والد الفتى يرشح لمنصب في القصر ينافسه عليه والد الفتاة الذي كان أصغر منه سناً ، فيهبه ويلطفه . ولا يستطيع والد « رودريج » الشيخ أن يرد الإهانة فيعهد بذلك إلى ابنه ، وبعد حوار ألم وحيرة بين الواجب والعاطفة ، يذهب الفتى « رودريج » ليتنقم لشرفه من والد حبيبته « شين » ، ويتنصر عليه ويسرعه . ثم يذهب من فوراً إلى الفتاة بسيفه ملطخاً بدم أبيها ويطلب منها أن تتقدم بنفسها منه بقتله بنفس السيف ، ولكنها لا تزال تحبه ، تفضل أن تطالب بثأرها من حبيبها ، حتى إذا نفذ فيه الملك الثأر انتحرت بعده ، ويطلب الوالد أن يقتل بدلاً من ابنه ، ولكن « رودريج » يثبت بطولته في حرب ضد حرب الألبان في هجوم لهم على أشيبله . وتحضر « شين » تتسجل الثأر . فيخبرها الملك أن « رودريج » مات في الحرب ، فتبوح بحبها له . فيعلمها الملك أنه عاد من الحرب ظافراً ، وبعد بلاء آخر لدى حبيها ، يقدمها الملك بمقد الزواج بينهما بعد فترة تحف فيها حدة عواطفهما — والمسرحية ينظر فيها طابع الفروسة والطابع الملحمي ظهوراً جلياً — انظر فيما عدا نص المسرحية :

حجاً مادياً بين راع نفعى غليظ الطبع وبين راعية في صفاتها الحقيقية بين الرعاة العاديين . وهو حجب لا مثالية فيه .

وفي القرن السادس عشر والسابع عشر . ظهر في الأدب الأسباني جنس جديد من القصص ، كان بمثابة مقاومة لقصص القروسة والرعاة في طابعهما السابق ، وهذا الجنس الجديد من القصص هو ما نستطيع أن نسميه : قصص الشطار ، وهي قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع - وفيها مخاطرات يقصها المؤلف على لسانه كأنها حدثت له . Picaresca وهي ذات صبغة هجائية للمجتمع ومن فيه . ويسافر فيها البطل (المؤلف) على غير منهج في سفره . فحياته فقيرة بائسة يحياها على هامش المجتمع ، ويظل ينتقل بين طبقاته ليكسب قوته . وهو يحكم على المجتمع من خلال نفسه حكماً تظهر فيه الأثرة ، والانطواء على النفس ، وقصر النظر في اعتبار الأشياء من الناحية الفريزية النفعية فلا مثالية ولا أمل . فكل من يعارضه فهو خبيث ، ومن يمنحه الإحسان خير ، وأول من هذا الجنس القصصي في الأدب الأسباني هي قصة « حياة لاساريدى تورمس (١) » عام ١٥٥٤ ، وكان لها تأثير في اتجاه القصة في الآداب الأوروبية كلها .

وقد تأثر « شارل سورل » Charles Sorel الفرنسي بهذا الانحياز نظراً وعملاً في قصته : « فرانسيسون » Fsanction - التي نشرها في باريس عام ١٦٢٢ ، محاكياً فيها القصص الأسباني السابق . وقصته هجاء للعادات والتقاليد والطبقات الاجتماعية في عهد لويس الثالث عشر . وينص هذا القاص على أن القصة الفكاهية أو الهجائية أولى أن تعد أفكاراً تاريخية ، وعليها بذلك أن تقرب من الحقيقة بوقوفها عند أحداث

(١) la Vida de Lazarillo de Tormes ومؤلفها مجهول ، ويصف فيها « لاساريدى » طفولته وأنه كان ابن طحان ، ويحين والده لانتقامه دقيق عمله . ومات في السجن ، وقبل موته كانت أمه غليظة عربي أسبان يشتغل سائلاً عند غنى من الأغنياء ، وما لبث أن اتهمه سيده بالسرقة ، وحكم بسببها هو وغليظة ، فاضطر (لاساريدى) أن يكسب مئته بنفسه . فكان أولاً في صحة شحاذ أعمى ، صعب بعض الوقت ثم تركه تحت وابل من المطر يد أن حمله يصطدم بجدار ، ثم صار يخدم قسيساً فقيراً ، ثم نبيلاً من صفار النبلاء . . . ويهجو - دون رحمة - طبقة كل من يخدمه ، ويحب الصراحة والوضوح ، وينتد بالزبالة والأثر فين يماثرهم . وبعد مخاطرات كثيرة يفضل أن يستقل بحريته ، فيشتغل سقاء ، ثم دلالة ويتخذ إمراً لا يبالي ما إذا كانت خالصة له أم غليظة قسيس يباركهما . . . وهذا النوع من القصص قد تأثر بالفلمات العربية على نحو ما سيأت في شرحها بعد قليل في هذا الفصل .

الحياة المألوفة . وبدأت الحياة من ثانيا هذه الحقيقة في أنظاره - كما كانت في ملاهى .
وليزر - أقرب إلى الشطط والجنون منها إلى الحكمة والاعتزان ، ولهذا كانت قصص
الاشطار - وهى قصص الهجاء ووصف العادات الاجتماعية - أداة لتقريب القصة من
واقع المجتمع (١) .

وكان للتأثير الأسباني - السابق الذكر - فضل في خلو القصص السابقة من العناصر
العجيبة الخارقة للمألوف ، وفي اتخاذ حوادث الحياة العادية أساساً للموضوعات -
القصصية ، فأخذت القصة تنخلص من تأثير الملاحم ، وتلقى أضواء على حياة
الطبقات الدنيا من الناس ، وإن ظلت الناحية الفنية متخلفة في هذه القصص .
فكان سرد الأحداث يكاد يستأثر بعناية المؤلف كلها . والتحليل النفسى يكاد يكون
مهملًا في هذا النوع من القصص بعامه . ويكثر فيها الاستطراد ، وترتيب الأحداث
ترتيباً زمنياً لا رابطة فنية فيه ، وكثيراً ما يتدخل المؤلف نفسه مباشرة في قصصه ليشرح
غاياتها التربوية والخلقية ، أو ليشرح عطفاً على حياة بطلها المسكين ليجمع سموم -
مخاطراته تريباقاً لدى القارىء . وكان على القصة أن تتقدم وتتلافى هذه العيوب بتقدم
الإنسان في الحضارة .

وازدهرت الكلاسيكية في القرن السابع عشر ، وأثرت قواعد « العقلية » في
المسرح ، فعنى فيه بالتحليل النفسى ، وخاصة التحليل العاطفى ، في مسرحيات
« راسين » مثلاً . وكان لابد أن تتأثر القصة بهذا الاتجاه . فدعا كثير من النقاد -
في القرن السابع عشر (٢) - إلى أن تكون حوادث القصة ممكنة محتمة في سياقها (٣)
لتتجرد من آثار ما فوق الطبيعة ، ودعوا كذلك إلى التقليل من طابع القصة الشعرى ،

(١) انظر للنصوص الأدبية لهذه القصص ثم :

F. C. Green, op. cit. p. 23-28.

Diccionario de literatura Espanola, articulo : picaresca وكذا :

(٢) أشهرهم « سيجريه » Segrais (١٦٢٤ - ١٧٠١) وإن كان لم يستطع تطبيق نظرياته

في قصصه - انظر F. C. Green, op. cit. p. 43-44

(٣) وهم متأثرون في ذلك نظرياً بأرسطو في آرائه المسرحية ، وإن كان أرسطو قد تسامح في إيراد
الأساطير التي ينتقدها الشعب ، ضرورة محاربة العصر ، وفضل مع ذلك عدم الاعتماد عليها (انظر ص ٥٠ -
٥٥ من هذا الكتاب) .

وذلك بالاعتماد على ملاحظة الواقع في إبراز الأحداث الجزئية التي يبنى منها الخيال وحده القصة . ونتيجة لهذه الملاحظة الكلاسيكية تطلعت القصة إلى التحليل النفسى .

وقد حققت السيدة (لافايت) Mme de Lafayette دعوة أولئك النقاد في قصتها : « أميرة كليف (١) » ، التي نشرتها عام ١٦٧٨ م . وهى قصة شبوب العاطفة ، والوفاء والتضحية ، والغيرة القاتلة ، لأميرة وزوجها يمثلان رجال القصور في ذلك العهد ، فى لغتهما ، ورقة شعورهما ، وجلدهما فى الصراع بين العاطفة الطاغية المسيطرة بالجمع ، والواجب الذى يقضى به الشرف والتقاليد السائدة . وقد حالت السيدة « لافايت » البطلة وزوجها ، وصورة الصراع بين العاطفة والواجب ، وانتصار الواجب انتصارا يذكر بحسرات « كورنى » . وتقدمت السيدة « لافايت » — فى هذه القصة — تقدماً لم يستطع أن يجارها فيه كثير من معاصريها ، إذ خلت خلواً تماماً من العناصر الغيبية وعجائب الأحداث ، بل خلت من الاعتماد على العقيدة المسيحية ، فلم يرد لها ذكر فيها ، حتى إن السيدة « لافايت » جعلت الزوجة فى قصتها تعرف بخطئها — فى حبها لغير زوجها — أمام زوجها نفسه — لا أمام قسيس — مما كان ثورة فى التقاليد الدينية السائدة فى ذلك العصر . ولكن القصة بعد ذلك تصف حياة بيئة أرسقراطية ، بعيدة كل البعد عن تمثيل الاتجاهات العاطفية والإنسانية فى الشعب عامة .

على أن قصة « أميرة كليف » من قصص التحليل النفسى ، وهى تعد لذلك فتحاً

(١) La princesse de Clève ويطلقها « فتاة شارتر » Mlle de Chartres —
وبعد قليل من زواجهما تلتق فى مرقص عند الملكة بالقوى النبيل الجليل « السيد دى نيور » ، فيحبها ، وتشر فى قلبها له حياء لم تنمده . وكلما صادفته فالتفت به يؤيد هياماً . وبعد قليل تحورت أمها ، وعمل فراش موتها تنفض إلى ابنها بأنها على حافة الهاوية ، وعليها أن تبذل جهدها كبيراً لتفقد نفسها وشرفها فتنزح الأميرة فجأة أن تنفض نفسها فى كنف زوجها لتهدأ ثورة عاطفتها ، فتعرف له بحبها على الرغم منها ، وبأنها طاهرة . وترجو زوجها أن يرحمها ويقودها بعيداً عن القصر حتى لا تلتق بأحد ، وتوسل إليه أن يحبها بعد ذلك إن استطاع ، فيستجيب الأمير لطلبها ، ويتركها تذهب فى قصر له بعيد عن باريس ، ولكنها لا تلتزم أن تنزع عن اعترافها ، إذ يقع زوجها فريسة غيرة قاتلة ، ويظن زوجته ظنوناً آثمة مع حبيبها . وعندما يمدحها ليؤنبها على حكايتها ، يجتهد فى أن ينزل ريبته ، ويقتنع الأمير ببراءة زوجته بعد فوات الأوان ، إذ يموت فريسة دانه بسبب الغيرة . ويظن السيد « دى نيور » أنه سيظهر بحبيته بعد أن مات زوجها ، ولكنها تأتى سادة أن يكون ثمنها هلاك الزوج . وتظل فى عزلتها ، فتصاب بدهاء يجعل موتها .

(٢) المرجع السابق ص ٤٨ — ٥٢ .

خطيراً في عالم القصص . فهي لا تثير اهتمام القارئ بأحداثها . كما كانت الحال فيما سبقها من قصص ، ولكن عن طريق سبر أغوار النفس الإنسانية في إلقاء الأضواء على جوانبها العاطفية على حسب الأحداث.

وعلى الرغم من دعوات بعض النقاد في القرن السابع عشر ، وعلى الرغم من ميلاد القصة النفسية السابقة ، ظلت القصة — بصفة عامة — متخلفة عن الأجناس الأدبية الأخرى : لأنها لم تكن لدى أكثر الكتاب على وعى بموضوعها الفني وغايتها الاجتماعية . فكانت القصة رياضة ذهنية هيئة الشأن . تقصر في قيمتها الفنية عن قيمة المسرحية بأنواعها ، وعن الخطابة والشعر . وكان الكتاب والقراء معاً لا يرون فيها سوى مسلاة يولع بها النساء . ولذا لم يكن يعنى بها كبار الكتاب . ولم تكن من الأجناس الأدبية الرسمية لدى ذوى الشأن . ولهذا السبب تأخرت في النهوض ، ولكنها اكتسبت بذلك حرية وسلطاناً انفردت بهما عن الأجناس الأدبية الأخرى . فكان يباح فيها ما لا يباح في غيرها من الهجاء والقول ضد النظام والتقاليد ، وحتى ضد رجال الديانة المسيحية نفسها ، فحملت معالم التجديد والثورة في القرن الثامن عشر قبل الأجناس الأدبية الأخرى . *

فوجدت في القرن الثامن عشر قصص غناطرات حديثة ، تهجو الطبقات الاجتماعية المختلفة ، إلى جانب عرض صورة للمجتمع ونظمه ، تعنى فيها بالتعمق أكثر من ذي قبل في الحالات النفسية ، لتكتمل للقصة صورتها الفنية وغايتها الإنسانية . ويعد — « لوساج » LeSage رائد هذا النوع من القصص ، وخاصة في قصته : « جيل بلا » (١) .

(١) Gil Blas وتدور حوادثها المتخيلة في أسبانيا ، ولكن من خلال هذه الأحداث يصف المؤلف دقائق الحياة الفرنسية . وفي القصة يرحل « جيل بلا » من سقط رأسه ، ليدرس في جامعة « سلامك » ، ولكن تحدث له في الطريق أخطار تحول مجرى حياته ، فيسرقه المصوص في الطريق ، ثم يقع في قبضة قطاع الطرق ، ويضطر لبقاء مهم زناً ، وينجح في التحرر منهم وفي تخليص سيدة كانت كذلك في أسرهم . ثم يتهيم ظلاً فيسجن بعض الوقت . ثم يقتل في بلاد أسبانيا في بيئات مختلفة ، فيخدم كاهناً ، ثم طبيباً . ثم يخلط بالملكين والملكات ، وتتنير حياته حين يصبح ذا حظوة لدى الدوق « دى لرم » . ثم يصير بعد ذلك من رجال القصر . ويتزوج بعد وفاة إمرأته من « دوروتيه » الجميلة ، ويجلب منها أولاداً .

وفي كل بيئة خالطها يصف المؤلف حقايقها الاجتماعية ، وصداها في نفس « جيل بلا » . وقد تحدثت عن نظم الحكم في فرنسا وعن فسادها في عهد الوصاية ، وعن معاصريه الذين كانوا يثلب ذكائهم على فضائلهم . فالقصة صورة تاريخية لأفان المجتمع في عصرها ، ولا شك أنها متأثرة بقصص الشطار التي نصف الطبقات الدنيا في الشعب كما تحدثنا عنها (ص ٤٨٠ — ٤٨١ من هذا الكتاب) ولكنها تفضلها في التقدم في التحلل النفسي ، وفي غاياتها الاجتماعية والسياسية .

التي ظهرت طابعها الكاملة عام ١٧٤٧ م. وإن ظلت هذه القصة غير كاملة في وحدتها الفنية ، ثم إنها دون غيرها من قصص التحليل النفسية الحديثة ، لاعتمادها على كثرة التحولات الصادرة من مخاطر متنوعة كثيرة ، ولكنها مخاطر إنسانية محضة لا تملأها عجائب غير طبيعية . وفي هذه القصة يتجلى الاهتمام بمجاذب المجتمع ، والحرص على الكشف عن نوع العلاقات التي تسود الطبقات ، وعن العيوب بين أفرادها ، وقد تمثل فيها بذلك طابع قصص العادات والتقاليد في معناها الحديث .

على أن هذه الاتجاهات الاجتماعية قد نمت واكتملت قليلا قليلا ، فأصبحت القصة طاقة فكرية وقوة اجتماعية عظيمة . فبعد أن كان وصف العادات والتقاليد مجال سحرية المؤلف من الطبقات الاجتماعية — كما في هجاء « لوساج » للأطباء والممثلين والحكام — وأصبح هذا الوصف وسيلة لاكتناء الحقائق والكشف عن النواحي النفسية في الفرد ، والنواحي الاجتماعية في فئات خاصة ، بغية إنصافهم في المجتمع . وصارت القصص بذلك ذات صبغة ديمقراطية في تناول مشكلات الطبقات الشعبية (١) .

وحق القرن الثامن عشر كان الكتاب يعنون بالنوع الإنساني ، أى بالطبقات الاجتماعية وحاجاتها . ثم ظهرت اتجاهات حديثة أخرى في أواخر القرن الثامن عشر . فعنى الكتاب بالفرد ونزعاته ومثله ، وجعلوا منه وحدة الإصلاح في مجتمعهم ، ونادوا بإنصافه من طغيان المجتمع وقبوه الظالمة . وكانت هذه قضية خطيرة من قضايا — الرومانتيكيين ومن أتى بعدهم ، وفيها قامت القصة بأخطر دور للأدب في الحضارة الحديثة . وكان للفلسفة العاطفية في ذلك أثر كبير (٢) .

ونتيجة للاتجاهات السابقة ظهرت القصص ذات القضايا الاجتماعية لذلك العهد ، وكانت تتمثل في اتجاهين يتلاقيان آخر الأمر ، هما : الفرد وحقوقه المضمومة التي تتطلب تغير النظم القائمة من ناحية . ثم ما تستلزمه سعادة الفرد بعد ذلك من تعاون اجتماعي من نوع جديد من ناحية أخرى ، وصارت هذه القضايا أعق أثرا في علاج المجتمع ومساائله منذ عصر الرومانتيكيين ، إذ صارت الطبقة الوسطى ذات أثر فعال في

(١) انظر : André Breton : Le Roman Français au XVIII^e siècle. chap. VI, VIII, XI.

وكذا : F. C. Green : French Novelists, Vol. I. p. 219-234.

(٢) انظر كتابنا الرومانتيكية : الباب الثالث .

المجتمع ، فصعدت فيه تنقص حقوق الطبقات الأرستقراطية التي لم يكن لها من مبرر . وصارت القصة من وسائل التعليم والتسلية معاً ، تحرك المشاعر وتوحى بالإصلاح ، ويكتشف بها القارئ نواحي في نفسية المجتمع قد تنمض على المشرع والاقتصادي .

وهذه القصص ذات القضايا تمتاز - في الناحية الاجتماعية - عن قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر ، إذ أنها كانت تقصد إلى تنظيم الفرد في علاقته بالمجتمع ونظمه ، وتقصد إلى التأثير المباشر في استبدال نظم بغيرها ، لإقرار العدالة الاجتماعية إقراراً مبنياً على الاعتقاد العميق في حق الفرد . ولهذا كثرت الآراء الحرة التي قضت قليلاً على امتياز الطبقات . وتشابهت هذه القضايا في الآداب المختلفة في العهد الرومانتيكي : من إثارة الرحمة باليؤساء ، والاعتداد بالفرد وحقوقه أمام نظم المجتمع ، وإنصاف الطبقات المهضومة ، وخاصة الطبقات الوسطى وطبقة العمال ، والحد من حقوق الطبقات الأرستقراطية . مثلاً يقول الكاتب الإنجليزي « هولكروفت » على لسان بطلة قصته : « أنا سانت إيفس » في رسالة ترد بها على من تقدم لخطبتها : « إننا نختلف في مبادئ أساسية كثيرة . وبعد الشروع في الزواج إنما حتى نتفق عليها . . . فلا شك أنك تعتقد أن على الزوجة أن تطيع ، وأن الزوج هو المسيطر ، وأنكر أنا الأمرين كليهما . فعلى كل من الزوج والزوجة أن يكونا تحت سيطرة العقل . وكل سيطرة سوى ذلك طغيان . . . ونحسب مزاعم نبلاء المولد في التعالي على غيرهم مشروعة ، وأعددها اغتصاباً . وأدين المجتمع ، وأدينك أنت نفسك . لأنك أول المؤيدين لمزاعمه . وتدافع عن أن كل ما تملك هو لك ، وأؤكد أنه ملك لمن هو أشد حاجة إليه . وليست هذه كل مسائل الخلاف بيننا ، ولكنها المسائل الجوهرية ، ولعل فيها ما فوق الكفاية لفص ما نحن بصدد البحث عنه من زواج (١) » .

ويصف « إدوارد جورج بلورليتون » E. G. Bulwer-Lytton الإنجليزي في قصته التي نشرها عام ١٨٣٠ م ، وعنوانها « بول كليفوردي » (٢) - جنانية المجتمع على

(١) انظر :

Holcroft : Anna Saint-Ives, Letter 79 . cité par Louis, Cazamian - Le Roman Social, I, p. 66-97.

وقارن هذه الخواطر بنظيرتها في قصة من قصص « جورج صاند » في كتابي : الرومانتيكية ٩٣-٩٤ .
(٢) Paul Clifford والقصة تحمل اسم بطلةا ، يولد لأبوين مجهولين ، وينشأ بين العامة المريين في خل قههم ، ويقيم في سرقة ظلماً ، ولا يستطيع البرهة عل برامته ، فيحكم عليه بالسجن ثلاثة أشهر . وفي =

أبنائه ، فيصور المجرمين مضطرين إلى الانزلاق إلى جرمهم مع طهر طوبيتهم . فكان « بول كليفورد » ضحية اختلاطه بالمجرمين في السجن ، ويقول أمام قضائه : « ليس لديكم سوى نوعين من القوانين : فالأولى تصنع المجرمين ، والثانية تعاقبهم ، ولقد عانيت من الأولى ، وهأنذا أموت بالثانية » . ويقول كذلك : « تزعم حكومة دولة من الدول أنها تسد حاجات من يطيعون نظمها المشروعة . أصغوا إلى !! هذا رجل جائع — ألا تغلونه ؟ . وهو عريان — ألا تكسونه ؟ وإلا فأنتم تنقضون عهدكم ، وتدفعونه نحو قانون الطبيعة الأول ، وتشقونه ، لا لأنه آثم ، بل لأنكم تركتموه عريان يحضر من الجوع (١) .

وكانت القصص الرومانتيكية التي تدافع عن القضايا الاجتماعية تحمل الطابع العاطفي المشوب بالثائر ، وتثير الأفكار إثارة مباشرة خطابية غالباً . والشخصيات الرئيسية فيها ضحايا نظم المجتمع . وهم رموز لطبقات اجتماعية ، يدافعون عن آرائهم أو يمثلونها في بطولة يجيد بها مؤلفها عن مجرى الحقائق المألوفة في عامه الناس . وغالباً ما كان الشر — وهو هدف الهجمات في هذه القصص — ممثلاً في صورة الظلم الجماعي الذي يعاني منه البائسون والفقراء (٢) .

= نحن «برايدول» Bridewell يخالط المجرمين ، فلا يستطيع في سذاجة مقاومة إغرائهم . فيملونه مهنة السرقة وحين يخرج من السجن يرأس عصاية من القمص . وجماله وذكاؤه يخالط — مستشفى — البيئات الراقية ويستطيع أن يستأثر بحب « لوجي براند » Lucy Brandon ثم يقبض عليه ويحاكم لأنه يسرق بقوة السلاح مع العصاية ، وكان القانون الإنجليزي يماثل على هذه الجنابة بالموت ، وكان عم الفتاة التي يحبها قاضياً ، يسمى « براندون » Brandon ، وحين يعم بالحكم عليه بالإعدام يكشف أنه ابنه الذي سرق في مهده . وعمل الرغم من ذلك يحكم على ابنه بالإعدام ، ولكن عقب ذلك يمر على القاضي ميماً في عريته ، ومع البطالة التي تكشف عن أبوته لجأ : « بول كليفورد » ، ويستبدل بحكم الإعدام النفي الدائم ، « فيرحل بول » إلى أمريكا ، وتتبعه حياته . وفي أمريكا تتغير طبيعته بالحب ، فيها حياة صالحة . فن القصص قضية من القضايا الرومانتيكية في المجرم السليم الطوية ، التي تجنى عليه مظالم المجتمع ، ويظهره الحب . قلوبها بقصة « البائسين » ليفيكتور هوجو ، وبقصة « ليليا » لجورج صاند ، انظر كتاب : الرومانتيكية ص ١٠٢ - ١٠٤ والمراجع المبينة به .

(١) انظر :

E. G. Bulwer-Lytton : Paul Clifford, chap. XXXV. p. 355.

(٢) انظر :

L. Cazamian : Le Roman Social, I, p. 68-69 et passim.

وقام المذهب الواقعي ثم الطبيعي على أنقاض المذهب الرومانتيكي ، فقربت القصص من الواقع قريباً لا مزيد وراءه ، وأصبح الكاتب ينتج في قصته الواقع على حسب منهج في البحث منظم استقصائي ، يجمع فيه معارفه باطلاعه على وقائع الحياة اليومية الفردية والاجتماعية . ويرتب هذه الوقائع لتكون مجالا يحرك فيه شخصياته ، يؤثرون في الأحداث ويتأثرون بها ، حتى ينهوا إلى نتيجة مأخوذة عن أحداث الواقع نفسها ، على أن يختفي المؤلف وراء العالم الواقعي الذي يصوره تصويراً موضوعياً ، ويكتفي بتحليل شخصياته وشرح دوافع سلوكهم شرحاً مقنناً على حسب العوامل النفسية في موقف معين ، أى الأشخاص واقعيين من الطبقة الوسطى أو طبقة العمال ، للوقوف على خبايا النفس في ضوء الأحداث الاجتماعية . « وتنحصر العملية الفنية في أخذ الوقائع من الطبيعة ، ودراسة وظيفة هذه الوقائع ، والتأثير فيها بتغير الحالات والبيئات ، دون الابتعاد عن قوانين الطبيعة . وبذلك تتحقق معرفة الإنسان معرفة علمية في عمله الفردي والاجتماعي (١) . وذلك دون أن يظهر المؤلف في قصته ، فلا يضحك ولا يبكي مع شخصياته ، ولا يحكم مباشرة على أفعالهم ، ولا يستخلص بنفسه نتائج اجتماعية ، أو مغزى خلقيا لقصته . وعلى القارئ وحده أن يفهم ويستنتج ما يشاء (٢) .

ولم تقتصر القصة الواقعية والطبيعية على الوقوف عند حدود الوقائع الطبيعية وتحاشي الأحداث العجيبة وغير المألوفة . بل أضافت إلى اهتمامها بالطبقات الدنيا والمتوسطة خاصة أخرى ، هي كشف جوانب السوء والشر في النفس الإنسانية . فصورت المجتمعات والفوس المترفة فريسة للفساد وللغرائز الحيوانية التي تنمو في ظل المجتمعات المهلدة بتغير في نظمها ، انتظاراً لما يعوزها من إصلاح تستقر به أوضاعها . وبعد « بلزاك » Balzac (١٧٩٩ - ١٨٥٠ م) رائد الكتاب في تصوير الواقع على نحو

(١) العبارة لإميل زولا ، انظر :

F. Zola : Le Roman Experimental, p. 16-17.

(٢) المرجع السابق ص ٢٧ - ٢٨ - وكذا :

E. Zola : Les Ramanciers Naturalistes, p. 128-129.

ماذا كرنا ، فقد صور في مجموعته - التي أطلق عليها : « المهزلة الإنسانية (١) » - تاريخ المجتمع الفرنسي كله ، ويقول « إنجيلز » : « تعلمت منه ، حتى فيما يخص دقائق المسائل الاقتصادية ... أكثر مما تعلمت من جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين والاختصاصيين المهنيين جميعاً في عصره (٢) » .

وعلى أثر ذلك دخلت طبقة العمال في الحياة الأدبية ، فشغلت مشكلاتهم الآداب العالمية في القرن التاسع عشر ، وخاصة في النصف الثاني منه (٣) .

(١) La Comédie Humaine - وهي تتألف من خمسة وتسعين جزءاً ، ويصف فيها المجتمع الفرنسي لعهده ، وخاصة من عام ١٨٢٩ إلى ١٨٤٨ - وقد اكتشف - فيها بدء - أن بين شخصياتاً صلة ، وأنها تولد في مجموعها « مجتمعاً خيالياً كأنه عالم كامل » . ويصرح « بلزاك » في مقدمة طبعه لما ظهرت عام ١٨٤٢ ، بأنه أضاف لعدد المؤرخين فضلاً منسباً هو تاريخ العادات والتقاليد . وأنه يصور الواقع الحي كما هو ، ليكشف عن المبادئ الطبيعية التي تؤثر في المجتمعات الإنسانية ويصف نفسه - لذلك - بأنه من جماعة « المذهب الطبيعي » في الأدب وفي المقدمة نفسها يبرز سلكه في أنه وصف الشر في قصصه ، لأنه لحظ الحقيقة في المجتمع كما هي ، عل أن وراء ذلك مبادئ خلقية غايتها إيقاف روح الفرد ، والتعامل بتخلق المجتمع بطور الأفراد وتقديمهم . راجع أيضاً :

B. Zola : Les Romanciers Naturalistes, p. 69-70

ثم أن « بلزاك » لا يصف سوى شخصيات متردة ، أو وصولية ، في حركة دائبة نحو الخروج من طبقته إلى ما هو فوقها أو التردى في الجحيم والشر .

(٢) انظر : K. Marx et F. Engels : Sur la Litt. et L'Art, p. 318

(٣) وكان « أميل زولا » من أشهر من دوس حال العمال عل حسب مذهب الطبيعي . وهو يزيد عل المذهب الواقعي في أنه يطلب - بدءاً من الحقائق - توبيهها حياة الشخصيات القصصية ، بحيث تنتهي الحقائق السلبية والاجتماعية . و « أميل زولا » بدءاً من جميع الواقعيين من الطبيعيين . وقد ألف عشرين قصة في تاريخ أسرة أسماها « روجون مكاره » Rougon Macqnart ليدرس التأثير الجوى العلمى في نفسية أشخاص الأسرة ومن تنسل منهم ، وتأثير البيئة والموامل الاجتماعية فيهم . ونوجز كل الإيجاز في فكرة القصة الثالثة عشرة من هذه القصص وعنوانها : « جرمينال » . ومضمونها أن في عمالاً يسمى « اتين لانتييه » Etienne Lantier فصل من عمال مصانع « ليل » Lille بسبب آرائه الاشتراكية ، فالتحق عمالاً في مناجم بشمال فرنسا ، بين عمال يقاسون أنواع المذاب والنظم . فأخذ يدعو عشرة آلاف عامل من حوله إلى ثورة اشتراكية . ويستتيب لئائه عمال شرقاء يؤنون بحقوقهم ، بين كثرة أنفدتها أهواء المجتمع وظلمه . ومن هؤلاء « شافال » الذي يتافه في حب « كاترين » ويسبقه إلى إضرابها . ومن هؤلاء العمال كذلك « سولارين » الذي داخل بين العمال لمحبه الشعب . وكان يرى إلى ثورة دائمة . وهو من أصل روسي . وكانت ذكرى إمرأته المقتولة في بلدة تنزع منه كل شعور بالرحمة . وحدث أن انخفضت أسعار العمال بسبب سياسة خاطئة للحكومة . فقام العمال بإضراب عام استمر طول الشتاء كان يديره « اتين لانتييه » . ولكن إدارة المنجم لم تحرك ساكناً لعلها أن الاضراب سيستهي ، لأن الجوع سيلجئ العمال إلى الرجوع إلى المنجم . وتجهز العمال سمات يصيحون متادين : « تعبنا » واشتبكوا مع قوات الشرطة . ووقع كثير =

ويجمل أن نوضح ما قد يوقع في البس في معنى « الواقعية » و « الطبيعية » في القصة : وذلك أن عرض الشر - في هذا النوع من القصص - لا يقصد منه سوى جلاء النفس الإنسانية على ما هي عليه ، وتصوير النواحي القائمة في الأفراد والجماعات ، لأن الوقوف على حقائق الموقف هو أول الخطوات في سبيل علاجه ، مهما بلغت خطورته . فليس قصدهم في تصوير الشر الإغراء به ، أو البعث على اليأس من علاجه . ثم إن الكتاب المتمدن إلى هذين المذهبين لا يعرضون التجارب الهينة الرخيصة الخاصة بالناحية الحيوانية وما يتصل بها من دواعي الانزلاق والإسعاف ، بحجة أنه تصوير لضرب من الواقع ، ولكنهم يسوقون تجارب إنسانية عميقة ، هم فيها أصحاب فلسفة وآراء اجتماعية خطيرة تمس النفوس الإنسانية في أعنف جوانبها ، كما تمس المجتمعات التي تعيش فيها هذه النفوس ، والطبقات المهضومة في تلك المجتمعات ، وهم بذلك يشاركون العلماء والفلاسفة في بناء مجتمع خير مما هم فيه إذا كانوا قد يشؤا منه ، أو إصلاح ما فسد في مجتمعهم إذا لم يبلغ بأسهم منه غايته . وأساس أدبهم أن الوقوف على حقائق الظواهر الإنسانية والنفسية هو أساس التحكم فيها .

ثم إنه على الرغم من موضوعية هؤلاء الكتاب ، تكشف قصصهم لا محالة عن أحاسيسهم ، إذ ليست هي مجرد صور صادقة للواقع ، ولكن للوقائع مرتبة بحيث تؤثر في الشخصيات وتؤثر بها . فتوحى بآراء وحقائق وقضايا تبين عنها الشخصيات والوقائع : « فالقاضون الطبيعيون هم حقاً خلقيون تجريبيون (١) » . والواقعيون والطبيعيون في ذلك سواء .

= من القتل . وتلغ الحاجة العال للرجوع إلى المناجم قليلا قليلا . ويمود « آتين » ولكن تتحلل طبقات المنجم ، فتنهال . ويميد « آتين » نفسه مع عدوه : « شافال » ، « كاترين » فينتال عدوه في ثورة من حقد . ويكاد يظفر بحب « كاترين » في داخل طبقات المنجم ، ولكنها تموت من الجهد وفساد الهواء ، ومن الشر من تقوض المنجم . وينجو « آتين » وقد أبيض شعره ، فيعود إلى باريس ، ليجد « سوفارين » قد عاد كذلك إليها . وسيجاهد في بناء المستقبل ، فإذا كان هؤلاء الطرداء قد عادوا إلى جسيمهم ، فإن دماء الضحايا ستغصب الأرض ، لينبت فيها أمل جديد .

هذا ، والواقعيون الإشتراكيون لا يحفلون كثيرأ بزولا ، ويفضلون عليه « بلزك » ، انظر المرجع السابق ص ٣١٨ ، ٣٦٢ .

(١) هذه الماني يكررها « زولا » في غير موضع من كتابه ، انظر مثلا :

E. Zola : Le roman expérimental, p. 29, 32 et 39.

. ومنذ « الواقعية » و« الطبيعة » اكتمل مفهوم القصصة الحديث ، بعد أن خطا الخطوات التي أوجزنا القول فيها . فتخلصت أولاً من العالم النقي والقوى العجيبة التي كانت تدنيها من الملاحم ، ثم من العالم المثالي الذي كانت تبعد فيه عن الواقع والمألوف ، ثم من العالم الأرستقراطي الذي كانت تهتم فيه بطبقة خاصة هي في الذروة من المجتمع ولا تمثله ، ثم لم تكثف بعد ذلك بالنزول إلى أغوار المجتمع لتسير مشكلاته ، بل غاصت كذلك في الجوانب المظلمة ، جوانب السوء في الأفراد والجماعات لتعالجها على نحو ما ذكرنا (١) .

وفي هذه المعاني — جميعاً — تلاقت واقعية « بلزاك » مع طبيعة « زولا » ومن سار على نهجها ، وتلاقى هؤلاء في نفس هذه المعاني مع الوجودية والواقعية الاشتراكية الجديدة . كما شرحنا في فلسفة المذهبين الآخرين فيما سبق (٢) ، على أن بين هذين المذهبين الآخرين فروقاً في النواحي الاجتماعية وفي الأسس الفلسفية التي قد أوجزنا فيها القول كذلك حين تعرضنا لفلسفة الجمال في النقد الحديث (٣) .

ثم إن بين الواقعية الأوروبية والواقعية الاشتراكية المادية فرقاً هاماً آخر : هو أن الواقعية الجديدة لا توغل في وصف الشر ، وتنصرف للخير ، وتوجه الأحداث بحيث تنصرف الحياة على العدم ، ويغلب الخير الشر ، وتسير الإنسانية إلى التقدم حتى لو أدى ذلك إلى تزييف الموقف ، على حين تعني الواقعية الأوروبية والوجودية معاً بوصف الموقف كما هو ، على أن تختار جانب انتصار الحياة ، بالإبقاء لا بالتزييف ، تاركة للقارئ استنتاج ما يرى من خلال التجربة الإنسانية الصادقة المبررة ، مع قصص أصحابها إلى التفرع من الشر عن طريق وصفه الصادق . وعلى ما بين هذه المذاهب من قاسم مشترك في أسسها ، توجد مع ذلك بينها فروق فنية ، تبعاً لزعمتها الفلسفية ، وسنشير إلى هذه الفروق حين نتحدث في النواحي الفنية للقصص في هذا الفصل بعد قليل .

(١) انظر :

F. C. Green : French Novelists, Vol I, p. 219-222.

(٢) انظر ص ٣٦٠ وما يليها من هذا الكتاب .

(٣) انظر الفصل الأول من الباب الثالث من هذا الكتاب .

وبذلك نشأت قصص التحليل لأدق الجوانب النفسية في صلتها بالناس والجماعات في عصر وموقف معينين . ولكنها لم تصور النفسية الأرسقراطية كما هي الحال في قصة « أميرة كليف » السابقة (١) . وإنما تناولت نفسيات الأفراد من الجمهور وسواد الشعب . وقد راج هذا الانجساف في الأدب الرومى منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وافتن القاصون فيه . فأنثروا في نواحي التحليل النفسى في القصص الأوروبية . وفى هذا التقدف النفسى للقصص - بعد تقدفها الاجتماعى - يقول « دستوفسكى » (١٨٢١ - ١٨٨١) متحدثاً عن قصص معاصره « تولستوى » Tolstoi لقد قام « الكونت تولستوى » بعمل إنسانى هائل فى تحليل النفس البشرية ، فبرهن لنا على أى الداء خبيء فى الإنسانية ، وأنه أعمق كثيراً مما يعتقد الأطباء وعلماء الاجتماع ، وأن جلوره غائصة متمكنة ، لا فى نظام اجتماعى معين ، ولكنه فى النفس الإنسانية ، فه « ذات » الإنسان . فلا يصح نشدان السلام فى الإصلاحات الاجتماعية والحكومية ، ولكن فى تجلبد الإنسانية نفسها ، وفى نشر الإحسان والتسامح (٢) وعلى هذا النحو ظلت القصص النفسية والاجتماعية هى التى تشغل أكثر المفكرين من القاصين فى القرن العشرين (٣) .

ثم كان اتجاه آخر حديث فى القصص ، حين لا يعمد القاص إلى درس المشكلات الاجتماعية والمسائل النفسية العادية فحسب ، بل ىرى كذلك إلى جلاء حالات نفسية خاصة ، أو إلى الإفضاء بأراء ذاتية تمس أعماق النفس التى يصعب على اللغة الإحاطة بها ، وهذه الآراء تخص حقائق كثيرة تقوم على حدود ما بين الوعى واللاشعور ، واليقظة والنوم ، والعقل والجنون ، وما إلى ذلك من المشاعر العجيبة التى لا توصف إلا عن طريق الإيحاء بها ، وذلك بإثارة صور خيالية تثير المشاعر وتوحى بالحالات الغامضة الخفية فى أعماق النفس . وفى هذه القصص يصبح الخيال وسيلة من وسائل دراسة الإنسان والتعمق فى أسراره ، ويستعان فيها بالعناصر العجيبة ، وقد يستعان بالأساطير ، لا على أنها من العقائد أو من قوى الغيب كما كانت فى العصور السابقة قبل القرن التاسع

(١) انظر هذا الكتاب ص ٤٧٨ - ٤٧٩ .

(٢) انظر :

M. Hofmann : Histoire de la Littérature Russe, p. 498-501

(٣) انظر : 50 Années de Découvertes, 1950, p. 42-80.

وستعود إلى الاستشهاد بقصص هذه الفترة فى الأفكار والنواحي الفنية بعد قليل فى هذا الفصل .

عشر ، ولكن لأنها إطار عام يساعد على تصور الحالات الخاصة والإيحاء بحقيقتها (١) .
ولا شك أن عناصر الإيحاء الخيالية السابقة عناصر شعرية خالصة ، تصير بها القصص
بوسطا بين القصة الخالصة والشعر . وتبعد بها القصة عن معناها الواقعي والاجتماعي الذي
سبق أن شرحناه . ولكنها مع ذلك تظل وسيلة من وسائل استجلاء حقائق خاصة عن
طريق الإيحاء والرمز (٢) . وقد ساعدت بحوث فلاسفة النفس والاجتماع على انطلاق
الكتاب في هذا الميدان بعد أن اتسعت جوانبه وتمجددت معالجه ، وعلى رأس هؤلاء
الباحثين « فرويد » في تحليله للعقد الغريزية ، وكشفه عن عالم اللاشعور ، و « برجسون »
في شروحه للحد من المصادر مباشرة عن الشعور ، و « لني بروك » Levy-Bruhl
في كشفه عن عقلية ما قبل المنطق عند القاطنين . فلم يقنع كثير من الكتاب ببقائهم في
نطاق التجارب الضيق ، بل انطلقوا في عالم المتناقضات النفسية القوية المثيرة ، عالم
مغلق زاهر ببواعث الضيق والقلق في الحياة (٣) الحديثة ، مؤمنين بأن الأسرار النفسية
وأغلاز الوجود لم تنته بتقدم العلم ، بل اكتسبت جلالات وروبة باتساع ميادينها :

(١) انظر كتاب : الرومانتيكية ص ١٦٦ - ١٦٧ - والمراجع المبينة به - وانظر كذلك نفس المرجع
الفصل الثالث من الباب الثاني .

(٢) يمكن أن نشير هنا إلى قصة الكاتب الإيرلندي « جيمس جويس » James Joyce (١٨٨٢ -
١٩٤١) وعنوانها « يوليسيس » Ulysses . وقد نشرت عام ١٩٢٢ ، وفيها خلاصة وافية لكل ما عاناه
الفكر بين الحربين العالميتين ، وموجز ما انتهى إليه التحليل لطوية النفس الإنسانية . والحديث النفس
فيها يكشف عن صدق التجارب الإنسانية المضطربة في الفكر المكبوت . وينظر المؤلف بين حوادث
قصته التي تدور في إيرلندا ، وبين حوادث الأوديسيا (انظر هامش ص ٨٥ وما يليها من هذا الكتاب)
وحوادث القصة لا يسودها المنطق ولكن هدفها الإيحاء والرمز . وتدور في أقل من يوم . والحوادث تملأ
لتأملات نفسية يصعب تعديدها والإقضاء بها لنقصها . وفي أواخرها يتعارف البطلان : « بلوم » Bloom
و « ستيفن » Stephen أن الثاني ابن الأول (انظر « يوليس » الأب وابنه « فليمك » في « الأوديسيا ») .
وهذه « الأوديسيا » الحديثة تنتهي بأفكار في الزمن والحياة والإنسان ، ثم تنتهي بحديث نفسي طويل لامرأة
بلوم التي استقبلت من فونها . ووجدت زوجها قد تأخر عنها في عودته من يومه ، ويتبين من الحديث
أنها « بيلوب » غير الوفية . هذا ولابد من الرجوع إلى الأصل الإنجليزي ، ثم إل :
M. Stuart Gilbert : James Joyce's Ulysses الوقوف على فلسفة المؤلف . كاملة وعلى معاني
وموزة الأسطورية .

(٣) لهذا بلأ « السرياليون » في قصصهم ، مثل قصة « نادجا » لأندريه بريتون . ويشيق المقام هنا
عن التعليق عليها وعلى فلسفتها ، وكذا في بعض مسرحيات الوجوديين وقصصهم . وستناولها في أسهاب في
الفصل الأخير ، وانظر هذا الكتاب ص ٣٩٥ - ٤١٢ .

والكتاب الذي يفرط به المثل في هذه الاتجاهات في الآداب الحديثة هو الكاتب التشيكي الذي يكتب
بالألمانية Franz Kafka (١٨٨٣ - ١٩٢٤) مثلا في قصته : « المتسخ » Die Verwandlung ،

ولم يعد للمخاطرات القديمة - في عالم السحر والأساطير والأشباح - مجال في الاعتقاد بها بوصفها حقائق أو قوى غيبية . ففلت فطرية ساذجة ، بعد أن نهض العلم ، وتفرغ الإنسان لحل مشكلاته بالتفكير فيها في حدود عالمه الإنساني ، في العلم والفن على مسواه ؟

ولكن تقدم العلم عن التفكير ساعدا على وجود مخاطرات أخرى أكثر واقعية تتصارع فيها قوى الخير والشر ، في التعقيد والحل ، والعلم هو عماد القوتين معاً . وذلك في القصص « البوليسية » التي أتت بعد قصص المخاطرات القديمة فيما تثير من قلق وضيق ، وبما تخلق من ألغاز في الأشياء العادية اليومية : فقد يمكن الموت فيها يتخيله الضحية قلماً وهو خنجر صغير ، أو حبلاً ، وهو ثعبان . وفي هذا تنشر حوادث - القصة البوليسية نوعاً من الغموض السحري يهيج التفكير وينتظر الحل الأكيد ، إذ أن القارئ على ثقة بأن هذه الألغاز واقعية إنسانية ، وأن شريراً ابتدعها . وسهذى إلى حلها إنسان خير أقدر منه ، يغلبه فيها على أمره ، ألا وهو رجل الشرطة المكلف بتتبع الجاني في القصة « البوليسية » . وهي القصة التي قامت على أنقاض قصص المخاطرات القديمة وعجائبها . ومشكلاتها إنسانية تتفق وما انتهى إليه العصر الحديث في مفهوم القصة (١) بعامة ، وهو أنها تجربة إنسانية يصور فيها القاص مظهرأ من مظاهر

« والحديث فيها واقعي في تفاصيله ، ولكنه خيالي أحياناً فيقاله » جريجوار « يعمل لحساب منزل تجاري ، في أسفار يقوم بها لذلك الغرض . وهو عماد أسرته الوحيد بعد اقلاس والده ، يشمر بسادة تامة إذ يوفر لأخته بسلة ما به تواصل دراستها الموسيقية . وذات ليلة اضطرب في مضجعه بأحلام مروعة ثقيلة ، وجهه نفسه في آخرها قد مسخ حشرة كبيرة ، دون أن يثير هذا المسخ ما يثيره من تطلع إلى عمل الخير واستجابة لدعوى اللطف . وقد انزل عن أفكاره وأهله تحت سريره بعد أن اكتشف ما يثيره منظره في نفوسهم من نفور ، وظل يتنفس بالفضلات ، ويتجنبه الناس جميعاً إلا خادمه قروية همة كانت تغذيه بفشر التفاح . وتحذره كأنه لم يحدث له مسخ . ولم يكن يرح « جريجوار » غبأة ، ولكنه ذات ليلة سمع أخته تعرف قاتل من تحت سريره إلى خارج الحجرة حيث كانت الأسرة مجتمعة . وعلم مرآة أبدى كل العالم امتعاضه ونفوره ، ورواه والده بتفاحة قصمت ظهره . فخرج موجعاً يموت في بطنه في غبته . وجبن ككسب الخادم في الصباح قالت : « أيها الحيوان المسكين ، لقد استرحت من المذاب » .

وفي هذه القصة يترج اللطف واليأس ، ويوحى المنصر المجيب (المسخ) بروعة وضجر يسان حقائق الحياة اليومية . وفيها وصف حالة نفسية فريدة عن طريق الرمز والواقع في وقت متأ .
(تارنها بمعنى المسخ في الملاحع والقصص القديمة ص ٤٦٨ - ٤٦٩ من هذا الكتاب) .

(١) انظر :

الحياة ، تتمثل فيه دراسة إنسانية للجوانب النفسية في مجتمع وبلد خاصين ، وتتكشف هذه الجوانب بتأثير حوادث تساق على نحو مقنع يبررها ويجلوها ، وتؤثر الحوادث في الجوانب الإنسانية العميقة وتؤثر بها ، ولكن التحليل النفسى ضئيل ، عادة ، في القصص البوليسية . وغالباً ما يكون لا وجود له . فهي تعتمد على الأحداث . ولذا كانت من هذا الجانب أقل في المرتبة الفنية . ومنزلتها الأدبية لهذا السبب أقل كثيراً من أجناس القصة الحديثة الأخرى .

وهذا المفهوم الواقعي لأجناس القصة في العصر الحديث ، صارت القصة أعظم الأجناس الأدبية خطراً ، وأخطرها بالآراء الفلسفية الاجتماعية والنفسية ، وأمسها بمشكلات الإنسان وعصره . وفيها يصور الإنسان ، لا على أنه نموذج عام يصلح لكل عصر وبيئة ، ولكن على أنه مخلوق حي ذو جوانب نفسية متعددة ، يواجه موقفاً خاصاً (١) . وليست القصة الحديثة تقريراً عن التجربة ، ولكنها تصوير حي للتجربة ، يوحى بمعان إنسانية ونفسية عامة تترأى من خلال الموقف الخاص . وبهذا لا تفقد قيمتها الإنسانية لمعالجتها موقفاً إنسانياً قد ينتهى خطره ، أو قد لا يهم أولاً قوماً يمتنون إلى القارئ بصلة ، بل إن معانيها الإنسانية تتضح ويعظم خطرها كلما تعمق الكاتب في معالجة المشكلات والجوانب النفسية ، وفي تخصيصها بالمواقف الذى يعالجها والفترة التى يتناولها فيها :

وقد تتبعنا أطوار القصة في الآداب الغربية ، لنبين كيف نمت بنمو الحضارة وتقدم الفكر ، وأصبحت الآن قوة إنسانية خطيرة الشأن وأوسع ميادين الأدب وأجلها أثراً . وقد آن أن نوجز القول في نشأة القصة الحديثة في الأدب عندنا .

٢ - تطور مفهوم القصة في الأدب العربي :

لم يكن للقصة قبل العصر الحديث عندنا شأن يذكر ، بل كان لها مفهوم خاص لم ينض بها ، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية وإنسانية .

(١) انظر :

Ludwign Lewisohn : Psychologie de la littérature Américaine. P. 186-187.

F. S. Green, op. cit. vol. I, p. VI.

ركنا :

وتحدث هنا عن مفهوم القصة غير القصيرة في معناها الحديث بامة ، وسنعود إلى تفصيل القول في جوانبها الفنية بعد قليل .

ولا بد أنه كانت للعرب حكايات يظهون بها ويسمرون ، ولو أنا عددنا مثل هذه الحكايات قصصاً لكنت القصة أقدم صورة للأدب في العالم لأن كل الشعوب القبطية تسمر على هذا النحو البدائي ، ولكن مثل هذه القصص إذا كانت لها دلالة شعبية ، فليست لها قيمة فنية حتى تعد جنساً أدبياً ، على أن مثال هذه الحكايات لم يتوافر لها من الرواية ما يجعلنا نحفل بها هنا (١) .

هذا ولا نعتد بالروايات التاريخية التي تختلط فيها الحقائق بالخرافات والأساطير ، وذلك كما في الطبری في تاريخه لدول الفرس الأسطوريين ، لأن هذه الروايات كانت يقصد بها التاريخ . ولم تتوافر لها الصياغة الفنية التي تجعل منها ما يشبه الملاحم ، أو القصص الملحمية ، على نحو ما فعل الفردوسي مثلاً في الشاهنامه ، متخذاً من نفس هذه الأخبار مادة للمحمته الشهيرة .

وكذلك الشأن فيما يخص القصص النثرية ، كما في أخبار العليين ، وغالباً ما كانت أخباراً متفرقة أو متناقضة ، يعوزها الاتساق والربط بين أحداثها وشخصياتها ، وترتيب هذه الأحداث (٢) .

على أن القصة لدى العرب لم تكن من جوهر الأدب — كالشعر والخطابة والرسائل مثلاً — ولذلك كانت ميدان الوعظ ، وكتاب السير والوصايا ، والسهار ، يوردونها شواهد قصيرة على وصاياهم وما يذكرون من حكم أو يسوقون في أسماهم وبجالسهم هوم . وقد يكون لهذا صلة بنبوغ كثير من مسلمي إيران في القصص والمواعظ العربية ممن كانوا يجيدون اللغتين فيما يروى الجاحظ ، مثل الخطباء القاصين من أسرة

(١) بما يروى من هذه الحكايات — ولا شك أن مصنوع — قصة خنافر الحميري وما كان من إرشاد صاحبه من ابن له إلى الإسلام ، وكذا حديث النسوة اللاتي أشرن على إيتة ملك من ملوك حير بالزواج ، ووصفن لها بحسن الزوج ، وكحديث زبراء الكاهنة من مولدات العرب ، أنفرت بني رثام من قضاة بغارة عليهم ، فلم ينتصروا ، فأغار عليهم الأعداء ، ثم استمدت عجوز منهم — تسمى « غويلة » — ابن اختها ، فشرج في مفر من قومه وانتقم لها . (الأمالي طبعة دار الكتب ، ج ١ صفحات ٨٠ ، ١٢٦ ، ١٣٤) .

(٢) راجع كتابي : الحياة الماطية ، الفصل الثاني من الباب الأول .

الرقاشي ، ومثل موسى الأسواري . وكانوا يفيلون في قصصهم من اطلاعهم على كتب الشاهنامه (١) .

وحسبنا أن نوجز القول هنا في عيون الأدب (٢) العربي التي تمت بصلة للقصة في فنها وغرضها . وهي قسبان : مترجم دخيل ، وعربي أصيل . ونذكر من النوع الأول : كليله ودمنة ، ثم ألف ليلة وليلة ، ومن النوع الثاني نعرف بالمقامات ، ورسالة الغفران ، وحى ابن يقظان .

١ - فن النوع الأول - أي المترجم الدخيل - قصص كليله ودمنة ، وهي من جنس القصص على لسان الحيوان أو الخرافة . ولم يكن للعرب - سنوي كليله ودمنة - قصص على لسان الحيوان ويمكن أن يقال - إجمالاً - إنها كانت إما فطرية أسطورية تشرح ما سار بين الناس من أمثال (٣) ، وإما مأخوذة من كتب العهد القديم (٤) ، وما عدا هذين فتأخر عن كليله ودمنة ومتأثر به ، كما في بعض قصص الحيوان في الجاحظ (٥) .

(١) ومن أخبار الشاهنامه أو سير الملوك الفارسية ما تسرب إلى جزيرة العرب في الجاهلية ، كالقصص التي كان يحكيها النصر بن الحارث من رسم واسنديار يصرف بها الناس عن الرسول ، وفيه نزلت آية : « ومن الناس من يشترى لحو الحديث ليفضل عن سبيل الله » - وانظر بعد ذلك : الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٢٧٤ - ٢٨٤ .

ولذا أغفلنا القصص والملاحم الشعبية التي أخذت من قيام العرب لقتل وسير أبطالهم ، ولكنها صيغت باللغة العامية في الصور الوسطى ، كقصة الزير سالم وهي قصة مهلهل بن دبيعة في حرب البسوس ، وقصة عترة ، هذا مع اعتقادنا أن هذه الملاحم الشعبية دلالة اجتماعية وقيمة شعبية (فولكلورية) كبيرة .

(٢) قصص الحيوان Fable معروفة من قديم في الأدب اليوناني ، ثم عرفت في الآداب الأوروبية . ومن أقدم من يمثليها في الأدب اليوناني « ايسوبوس » الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد . ولم نذكر قصص الحيوان في تطور القصة في الأدب العربي ، لأن هذا الجنس لم يترك أثراً كبيراً في تطورها ، ولأنه في العصر الحديث ليس له كبير شأن فيما عدا أدب الأطفال ، انظر :

L. De Trigon : Histoire de la littérature Enfantine, p. 21-22, 128

(٣) كما في جميع الأمثال البيداني الذي يشرح أصل الأمثال بخرافات كانت سائدة لعصرها .

(٤) كما في الحكايات المروية عن النصر الحارث ، كما في قصة الحماة والغراب في سفينة نوح - انظر الجاحظ : الحيوان ج ٢ ص ٣٢٠ - ٣٢٤) والقصة في سفر التكوين إصحاح ٨ آية ٦ - ١٢ - انظر الدكتور عبد الرزاق حية : قصص الحيوان في الأدب العربي ص ٦٤ - ٦٥) .

(٥) مثلاً في قصة البازي والبيك التي يصرها « المورياتي » بلسانه (انظر الجاحظ : الحيوان ج ٢ ص ٣٦٠ - ٣٦٣ تحقيق الأستاذ عبد السلام هرون) .

ولكن كتاب كليله ودمنة ذو طابع خلقى وفى انفرده ، ولذا كان سبيغاً فى خلقى
جنس أدبى جديد فى اللغة العربية ، قصد فيه إلى تعليم الملوك كيف يحكمون ، والرعية
كيف يطيعون . وذلك على لسان الحيوان ، ليكون الجد فى صورة متعة تجتذب إليها
العامة ، ويلهو بها الخاصة . ومن المقطوع به الآن أن الكتاب مترجم عن اللغة الهلوية ،
وهو فيها مترجم عن أصل هندي . وكان لدليلة ودمنة تأثير كبير فى الأدب العربى .
فقد كانت له ترجمات كثيرة فى العصر العباسى لم تصل إلينا . ونظم كذلك شعراً . ونظم
سهل بن هرون على منواله كتاباً سماه « ثلثة وعفراء » . ونظمه أخيراً ابن الهبارية (١)
(المتوفى عام ٤٥٥ هـ) .

ومن نسج على منوال كليله ودمنة إخوان الصفاء فى محاكاة الإنسان والحيوان أمام
ملك الجن ، فى مرافعة بين الخصمين بث فيها إخوان الصفا آراءهم فى الإنسان -
والحيوان ، وأفكارهم الفلسفية العامة (٢) .

٢- وكذلك « ألف ليلة وليلة » ، وهى تشبه فى أصلها كتاب كليله ودمنة
السابق ، لأنها ترجع إلى أصل فارسى يسمى : « هزارافسانه (٣) » ، وهذا الأخير
متأثر - فى أصله وقالبه العام - بالقصص الهندى ، كما تدل على ذلك طريقة التقديم
لكثير من القصص بالتساؤل على نحو ما فى كليله ودمنة ، ثم تداخل القصص فى كلا
الكتابين ، إذ أن كل قصة رئيسية تحوى قصصاً عديدة ، وكل قصة من هذه القصص
الفرعية قد تحتوى على قصة أو أكثر متفرعة منها كذلك ويتبع ذلك دخول شخصيات
جديدة ، إذا كانت القصة لأشخاص من الناس ، أو دخول حيوانات كذلك ، بدون
انقطاع ولأدنى مناسبة (٤) . ثم إن فى « ألف ليلة وليلة » - وخاصة فى مقدمتها -
كثيراً من قصص الحيوان التى تشبه نظيراتها فى « كليله ودمنة » .

وقصص « ألف ليلة وليلة » مدونة فى عصور مختلفة . ومن المقطوع به أن الكتاب
كان معروفاً بين المسلمين قبل منتصف القرن العاشر الميلادى ، وفى الكتاب قصص

(١) انظر كتاب : الأدب المقارن ص ٨٩ - ٩١ والمراجع المبينة به .

(٢) انظر رسائل إخوان الصفاء طبعة القاهرة سنة ١٩٢٨ م ج ١ ص ١٧٣ - ٣١٧ .

(٣) انظر التفهرست لابن النديم طبعة فلوجل ص ٣٠٤ ، وكذا المسعودى : مروج الذهب طبعة القاهرة

١٣٤٦ ص ١ ج ١ .

(٤) انظر دائرة المعارف الإسلامية مادة « ألف ليلة وليلة » .

شعبية متأثرة بأداب (١) شقي ، على أنه محتمل أن يكون في بعض قصص ألف ليلة وليلة تأثير يوناني (٢) .

وهي تختلف عن « كليلية ودمية » - على الرغم من وحدتها في المصنوع - في أنها ليست لها غاية خلقية - كما في « كليلية ودمية » بل هي زاهرة بالخيال والمخاطرات وعالم السحر والعجائب . والرابطة بين حوادثها مصطنعة ، تمتد - عن طريق التساؤل - في الزمن الذي يحل فيه القاص حكايته متتابعة كما يشاء (٣) . وقد كان لهذه القصص تأثير عظيم في الآداب الأوروبية منذ عرفتها في القرن الثامن عشر الميلادي (٤) .

٣- ومن النوع الثاني - أي القصص العربي الأصيل - المقامات : والمقامة في الأصل معناها المجلس . ثم أطلقت على ما يحكى في جلسة من الجلسات على شكل قصة تحتوي غالباً على مغامرات يرويها راو عن بطل يقوم بهذه المغامرات . وقد يكون هذا البطل شجاعاً يقتحم أخطاراً وينتصر فيها (٥) ، وقد يكون ناقداً اجتماعياً أو سياسياً (٦) وقد يكون فقيهاً متضلماً في مسائل الدين ، أو في مسائل اللغة (٧) ، ولكنه غالباً

(١) انظر المرجع السابق وكذا :

Angel gonzalez Palencia : Historia de la literatura Arabigo Espanola, 340-342.

(٢) مثل قصة السندباد البحري ومغامراته في الجزر المهجورة المسكونة بالوحش ذي العين الواحدة ، وبالمخلوقات المعبية . ثم نجاة منها بأعاجيب ، وفوزه بالثراء الطائل . فن القصة فيه كبير - في بعض مواضعها - بلحمة الأوديسيا لوميروس ، مما يفترض وجود ترجمة عربية لها استفاد منها الواضع للقصة . انظر :

(٣) انظر :

Laffon-Bompiani : Dictionnaire des Oeuvres IV. p. 726-727.

E. M. Foster : Aspects of the Novel. p. 27.

(٤) المرجع السابق السابق ص ٣٤٢ - ٣٤٦ ، وكذا دائرة المعارف الإسلامية نفس الموضوع ثم مرجع لافون بومبياني السابق ، نفس الموضوع .

(٥) مثل المقامة البشرية ، وفيها ينتصر بشر بن حوارة على الأسد ومغامراته ، ثم على الحية ، كى يحوز إعجاب صه فيتزوج إبنته ، ولكن يهزم أخيراً أمام قى في مقامات يبيع الزمان ص ٢٥٢ ، ٢٥٦ طبعة بيروت .

(٦) انظر مقامات الحريري : المقامة التاسعة ، والمقامة الأربعين ، والمقامة الخامسة والأربعين ، والمقامة الخمسين ، وكذا المقامة الثانية والثلاثين من مقامات يبيع الزمان .

(٧) مقامات الحريري ، مقامة ٣ ، ٣٢ ، ومقامات الهداني مقامة ٥ ، ٣٨ ، ثم المقامة القرظية والرافقة .

متسول ، ماکر ، ولوع بالمملذات ، مستهتر ، يمتثل للحصول على المال ممن يخدمهم ، وهو دائماً أديب يجيد الأسلوب عن بديهة وارتجال . وفي المقامات وصف عام للعادات والتقاليد التي تسود الطبقات الوسطى والدنيا في كثير من المجتمعات الإسلامية . وكان يمكن أن يصبح هذا الجنس أخصب جنس أدبي في العربية . وأن يقوم مقام القصة والمسرحية في الآداب الغربية ، لولا أنه انحرف عن نقد العادات والتقاليد والقضايا العامة إلى المباحكات اللفظية والألغاز اللغوية ، والأسلوب المتكلف الزاخر بالخلي اللفظية التي لا تعود على المعنى بطائل يذكر .

وأول من اخترع المقامات ، وأعطاهما هذا الإسم في العربية ، هو بديع الزمان الهمذاني المتوفى عام ٣٩٨هـ (١٠٠٧ - ١٠٠٨ م) . ونعتقد أن الحريري (القاسم ابن علي بن محمد بن عثمان ١٠٥٥ - ١١٣٢ م) قد خطا بهذا الجنس الأدبي خطوات لم يبلغ فيها شأوه أحسد من الذين قبلوه قبل عصرنا الحديث ، لا في الأسلوب ، ولكن في النضج القصصي . فشخصية « أبي زيد السروجي » تتكرر في مقامات مختلفة لتكشف عن جوانب نفسية مختلفة . وهذا نوع من التحليل النفسي يقرب من النضج الفني في القصص . فبطل المقامات الحزبية السابق يفوق أبا الفتح في جلاء جوانب النفسية أمام القارئ . وأبو الفتح (بطل أكثر مقامات بديع الزمان) هو الرائد الأول لهذا الجنس الأدبي . وكلا البطلين - في مقامات البديع والحريري - من بيئة اجتماعية دنيا ، بصغر من خلال حيله عادتها وتقاليدها (١) .

٤ - ومن النوع الثاني كذلك رسالة الغفران التي ألفها « أبو العلاء المعري » (المتوفى عام ٤٤٩هـ ١٠٥٩ م) - فهي رحلة تخيلية أبو العلاء في الجنة ، وفي الموقف ، وفي النار ، ليحل في عالم خياله مسائل ومشكلات ضاق بها في عالم واقعه ، من العقاب والثواب ، والغفران أو عدم الغفران . مع كثير من المسائل الأدبية واللغوية التي يوردها مورد الساخر تارة ، والناقد اللغوي المتبحر تارة أخرى . وليس العالم الغيبي فيها إلا

(١) نعتقد أن المقامات قد أثرت في قصص الشطار الأسبانية (انظر ص ٤٧٦ - ٤٧٩ وهامشها من هذا الكتاب) ثم في القصص النثرية على أثرها ، ولما يبحث هذا الموضوع في الأدب المقارن حتى اليوم ، انظر

A. C. Palencia, op. cit. p. 134-341

وكذا كتاب : الأدب المقارن ص ٢٢٣ - ٢٢٨ .

قابلاً عاماً لا رمزية فيه ، لعب فيه خيال أبي العلاء دوراً فريداً في الأدب العربي ، وبه اكتسبت الرسالة طابع قصص المخاطرات الغيبية الذهبية (١) .

هـ - وأخيراً نذكر هنا قصة حي بن يقظان لابن طفيل (١١١٠ هـ - ١١٨٦ م) - وموجز القصة أن في جزيرة مهجورة من جزر الهند دون خط الاستواء ، نشأ طفل لا يعرف أباً ولا أمّاً ، يسمى حي بن يقظان ، فربته غزالة حسبته ولدها المفقود . وكبر الطفل . وكان ذا موهبة فذة ، فلحظ وفكر . فاهتدى إلى أفكار كثيرة طبيعية . أو تمت بصلة إلى ما وراء الطبيعة . ثم اهتدى بالفعل كذلك إلى ما اهتدى إليه الفلاسفة الإشرافيون من الفناء في الله عن طريق الوجد والهيام في معانها الصوفي (٢) . وحاول بهذا الوجد أن يرحل من هذا العالم . في حين أتى إلى نفس الجزيرة متصوف آخر يقال له « أسال » ، كان في جزيرة أخرى يعبد الله على دين أهلها السباوي . فأراد أن يعتزل ويتصوف في الجزيرة التي فيها حي بن يقظان ، لاعتماده أنها خالية من السكان . ولكنه التقى فيها بحي بن يقظان ، فتعارفا . وعلمه « أسال » اللغة ، ولم يكن من قبل يعرف عنها شيئاً ، ثم الشرائع السباوية . ثم قاده إلى الجزيرة المجاورة التي أتى منها ، محاولاً معاً أن يهدي أهلها إلى الحقائق الكبرى التي وصلا إليها عن طريق الإشراف الروحي (وهي قضايا الصوفية من المسلمين) (٣) . فلم يفلح . فاقنعا بأن هذه الحقائق الكبرى لا سبيل لها إلى قلوب العامة . فنصحا هؤلاء العامة بالثبوت على دين الآباء ورجعا إلى جزيرة حي بن يقظان ، ليعبدا على طريقتهما حتى الرحيل من دار الشر والبؤس .

وفي قصة « حي بن يقظان » جوانب نضج قصصي في الشرح والتبرير والإقناع ، على الرغم من أن القالب القصصي فيها ليس سوى تلمذة لذكر الآراء الفلسفية الكثيرة المبنية في النص . وبراعة المؤلف تتجلى في مزجه الآراء الفلسفية الدقيقة بالقصص الشعبي ، وفي جهده لتبرير تلك الآراء منطقياً وفنياً . ولهذا عدها كثير من النقاد خير قصة في العصور الوسطى جميعاً . ويعترف ابن طفيل في مقدمته أنه متأثر في قصته

(١) فأشبهت بذلك « الكوميديا الآلية » لدانتة ، وإن ظلت بينهما فروق كثيرة لا مجال لتفصيلها ، وربما تأثر أبو العلاء بما تأثر به قطباً « دانتة » من قصة الإسراء والمعراج ، أو قصة رحلة « أردة ويراف » إلى الجنة والجحيم في الأدب الإيراني القديم ، وفيها شبه من حكايات الإسراء والمعراج ، انظر كتاب : الأدب المقارن ص ٢٢٠ - ٢٢١ .

(٢) وكلاهما مرادف للجنون في معناه الصوفي ، انظر كتابي : الحياة الماطية .

(٣) انظر موجزاً لها في المرجع السابق « الباب الثالث » .

بفلسفة ابن سينا (١) ، ولكن أصالته في القصة لا يتطرق إليها شك . فظلت قصته بذلك فريدة في القصص العربي ، على الرغم من طابعها التجريدي الفلسفي (٢) .

ويمكن أن يقال بعمامة إن القصص - فلسفياً كان أم غير فلسفي - لم يلعب دوراً كبيراً في الأدب العربي في تصوير قوى الإنسان وصراعها مع ما يعوقها من القوى الغيبية أو البشرية أو الطبيعية ، في صورة موضوعية فنية ، بتوجه فيها الكاتب إلى - الجمهور لتأييد قضية عامة من القضايا الاجتماعية أو الفلسفية أو تفنيدها . وهذا فارق جوهري بين الأدب العربي والأدب الغربي عامة ، بل يكاد يكون فارقاً كذلك بين الآداب السامية والآرية ، إذ أفاد الفرس من قصص القرآن . ومن قصصهم الأسطوري في نظم الملاحم ، وبرعوا في القصص الفلسفية على نحو لم يعرفه العرب .

ولسنا بصدد الإفاضة في الأسباب التي أدت إلى فقر الأدب العربي في هذه الأجناس الأدبية ، حتى إن نقاد العرب القدامى لم يحاولوا نقد ما وجد لديهم من قصص : كقصص كيلة ودمنة ، والمقامات مثلاً ، لتوجيهها والنهوض بها ، بل عدوها أجناساً أدبية دخيلة ، ولم يفتنوا إلى ما قد يكون لها من أثر اجتماعي أو فكري .

وقد يكون للجنس السامي وخصائصه - من حيث هو جنس - أثر ذلك ؛ على ما يرى « تين » في نظريته (٣) . ولكن أثر الجنس قد تغطي عليه آثار الثقافات الأخرى ، لو أن العرب توثقت صلبهم بأدب اليونان كما توثقت بفلسفتهم .

وقد يكون البيئة العربية وفقرها في المناظر العربية تأثير في بساطة الخيال وضحاته ، وقلة الأساطير وسطحية معناها ، مما يهبط بالفكر عن التعمق و « التشخيص » في خلق القصص أو المسرحيات على نحو ما كان عند اليونان .

(١) في رسالة القدر مثلاً ، وفيها شخصية « بن يقظان » ، وهو عند ابن سينا رمز للمفكر الذي تهديه الحكمة الإلهية ، انظر رسالة القدر ، لابن سينا ، طبعة لندن ، مع شرحها بالفرنسية ، ١٨٩٩ م .

(٢) وقد أثرت قصة « بن يقظان » في الكتاب الأسباني بلناسار جراتيان *Balnasar Gracian* إلى البربرية عام ١٣٤١ م ، وترجمت كذلك إلى اللاتينية ، ومن اللاتينية إلى الإنجليزية ، وقام بهذه الترجمة جورج كيث *G. Keith* لتكون مرجعاً لتهذيب جماعة « الكويكر » . وقد مدح القصة الفيلسوف « بيتر » ويشهد بعض النقاد بأنها أقوى ما في الأدب العربي طرافة وأصاله .

A. G. Palencia, op. cit. p. 236-237, 347-348

انظر :

ثم قاموس الأدب الأسباني السابق الذكر ص ٢٨٨ .

(٣) قد شرحنا هذه النظرية ونقدناها في كتابنا : الأدب المقارن ، ص ٥٦ - ٩٤ ، وانظر كذلك

هذا الكتاب ص ٣٠٦ - ٣٠٧ ، ٣١٥ - ٣١٦

على أن البيئة العربية لم تكن لها وحدة اجتماعية غير وحدة القبيلة ، مما يقعد بالخيال عن إدراك الوحدة الهاسك الاجتماعي وأثر الأحداث فيه ، وهو أساس القصص الفنية الناضجة .

ولاشك أن لتعارض الوثنية اليونانية مع الروح الإسلامية أثر في صد العرب عن الإقبال على أدب اليونان ومحاكاتهم . فثلك الوثنية كانت من نوع لم يألّفه العرب ، حتى في جاهليتهم . فهي ترفع الأبطال إلى مصاف الآلهة ، وتنزل الآلهة منزلة البشر في سفاهتهم ونقائصهم وصراهم مع قوى الطبيعة والناس . مما كان له أثر في تنوع الخيال وعمقه ، وفي « قوة التشخيص » لدى اليونانيين . وقد نفر العرب من هذه الوثنية اليونانية لأنهم عرفوها بعد الإسلام ، ولكنهم حين نفروا منها صلوا عن الأدب الوثني الذي يحتونها . وصرفهم ذلك عن فهم نقد « أرسطو » فهما صحيحاً (١) ، كما صرفهم عن محاكاة اليونان في ملاحمهم وقصصهم ومسرحياتهم .

وقد يكون للروح القبلية التي عاش العرب في ظلها أثر في عدم التعمق في الخيال و « التشخيص » ، إذ أن هذه الروح القبلية تدفع إلى الاعتداد بالحقائق الماثورة والحوادث المروية والوقوف عندها بوصفها عماد ما يفخرون به من حسب ، فيما ينقص الفرد والقبيلة تجاه الأفراد والقبائل الأخرى . زورجا صرف ذلك الشعراء عن التعمق في الخيال الذي لا يكتفى بمثل هذه الحقائق « بل يحسم مظاهر الطبيعة وأحداثها وما توحى به من أساطير .

ولا شك أن لهذا كله أثراً في التاج الأدبي ، ومنه القصص والتمثيل ، ولكن كثيراً من العوامل السابقة كان متحققاً — على نحو ما — لدى الإيرانيين ، ولم يعقهم ذلك عن فهم القصص وعن نظم الملاحم . وفي هذا ما يجعلنا نعتقد أن للجنس أثراً في خلق الأدب الموضوعي أو توجيه الميول إلى استناره ، إلى جانب تأثير البيئة والنظم القبلية المشار إليها .

ولكن نكرر ما قلناه سابقاً من أن عامل الجنس ليس جبرياً آلياً في نتائجه ، إذ قد يحى أمام التأثير بالتيارات الفكرية العالمية ، إذا قبض لها من يستغلها من ذوى المواهب بين الشعوب . ذلك أن هؤلاء لا يخضعون دائماً لما يحيط بهم من عوامل المجتمع أو الجنس ، بل يستغلون إمكانيات البيئة ، ليكملوها ويوجهوها بما أفادوا من الآداب

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٤٥ - ١٤٨ . وكذا : الدكتور محمد متور : مسرحيات شرق ، القاهرة ١٩٥٦ ص ١ - ١٢ والمراجع الميئة به .

الناهضة . وهذا ما دفع الأدب العربي إلى النهوض في العصر الحديث ، فنشأت فيه القصة كما نشأ فيه الأدب التمثيلي .

ولن نؤرخ هنا للقصة العربية في معناها الحديث ، وحسبنا أن نشير إلى بعض اتجاهاتها العامة : فما لا شك فيه أننا انجهمنا نحو الأدب القصصي — مسرحياً كان أو غير مسرحي — بفضل تأثرها بالأدب الغربية في العصر الحديث ، ولكننا سرنا في هذا التأثير في أطوار متعاقبة .

فقد بدأنا هذه الأطوار متأثرين كذلك بالأجناس القصصية الماثورة في أدبنا القديم ، وبخاصة جنس المقامة ، ثم بألف ليلة وليلة ، وبالخرافات أو القصص على لسان الحيوان . وأوضح مثل للتأثر بفن « المقامة » هو « حديث عيسى بن هشام » لـ محمد الموليحي ، وفيه امتزج تأثير فن « المقامة » بالتأثير الغربي . ففي قصص الموليحي نجد البطل والراوي عنه ، ويتوافر في أحاديثه عناية بالغة بالأسلوب ، ومخاطرات متلاحقة تربط بينها شخصية البطل الذي يتصل بشخصيات متعددة . وتلك وجوه تأثيره بالمقامة . ولكن التأثير الغربي واضح في تنوع المناظر ، وتسلسل الحكاية ، وفي لمحات من التحليل النفسي في صراع الشخصيات مع الحوادث ، ومن النقد الاجتماعي لعهد جديد تصطرع فيه القيم التقليدية مع الوعي الاجتماعي الوليد . ويكشف هذا الصراع عن جوانب من نقد العادات السائدة في الأسرة ، وفي نظم الشرطة ، وفي المحاكم الوطنية والأهلية ، وفي الحياة العامة . وينتهي الكتاب إلى وجوب الإبقاء على الصالح من القديم واقتباس المفيد من نظم الغرب . وهذه نواح لا شك أن الكاتب متأثر في إدراكها وتصويرها بالثقافة الغربية وبما أثرت في آراء المصلحين في عصره (١) .

وفي قصة « لادسياس » لشوقي تظهر عنايته بالتعبير . ثم اعتماده في تطور الحوادث تطوراً خارجياً على عنصر الزمن . وفي هذه النواحي يتجلى تأثيره بالمقامة وبألف ليلة وليلة ، ولكنه متأثر كذلك بقصص « الفروسة » السابقة الذكر (٢) . ذلك أن الأمير « حماس » المصري يتزوج من الأميرة اليونانية : « لادسياس » ، ويفقد الأمير عرشه الفرعوني . وتختطف الأميرة ، ولكن البطل يلدل العقبان جميعاً ، فيستعيد عرشه ، ويتزوج آخر الأمر بالأميرة .

(١) ويتجلى نفس هذا النوع من التأثير بالمقامة والثقافة الغربية معاً في « لوال سطيج » ، لحافظ إبراهيم و « شيطان نفاقور » لأحمد شوقي .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٤٦٦ - ٤٦٨ ، ٤٦٩ - ٤٧١

وأما « الخرافة أو القصة على لسان الحيوان » ، فقد اقتصر تأثيرنا بالموروث منها على اقتباس بعض الموضوعات من كلية ودمنة أو من المأثور من قصص على لسان - العجاوات بعد كلية ودمنة ، ولكن القالب الفني فيها متأثر دائماً بقصص الغرب ، وخاصة بقصص « لافونتين » ، مع تخلف في تقليده نشأ عن قصور من حاولوا اتخاذ هذه القصص المنظومة وسيلة لتربية النشء ، وإقرار الحكم الخلقية عن طريق فكاهي . وذلك كما في قصص « آداب العرب » لإبراهيم العرب ، وفي هذا السبيل تقدم محمد عثمان جلال خطوات في تمصيره قصص « لافونتين » في كتابه : « العيون اليواظ » التي يزعم أنه أخذها رأساً من إيسوبس .

وقد بلغ شوقى بهذا الفن أقصى ما تيسر له من كمال في العربية حتى اليوم . في مقطوعاته التي ساقها على لسان الحيوان . وقد عرف كيف يجارى فيها فن « لافونتين » الفرنسي ، فعرض الصور عرضاً حياً . والزم المقابلة الكاملة في التصوير بين الحيوان - بوصفه رمزاً - وبين الناس الرموز إليهم ، وقصد فيها إلى معان خلقية متصلة بروح عصره وأحداثه ، مثل تنبيه الوعي القومي ، وحب الوطن ، وتقد العادات الاجتماعية . وغالباً ما يصحب ذلك روح السخرية المرة أو الفكاهة اللاذعة ، وقد تطلع شوقى إلى إغناء اللغة العربية في هذا الجنس الأدبي منذ حدثته حين كان يدرس في أوروبا ، وصرح في مقدمة الطبعة الأولى لشوقياته بأنه رمى فيه إلى السير على نهج « لافونتين » (١) .

وفي الطور الثاني من ميلاد الأدب القصصى في عصرنا الحديث أخذنا - في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين - نتخلص قليلاً قليلاً من الاعتماد على التراث العربي القديم . وبدأ الوعي الفني ينشئ جنس القصة من موردها الناضج في الآداب الأخرى . وقد بدأ هذا الطور بدءاً طبعياً بتعريب موضوعات القصص الغربية وتكييفها لتطابق الميول الشعبية ، أو لتساير جمهور المثقفين . وطبيعى - والحالة هذه - ألا يتخلل العرب أو الكاتب العربي بدقة الترجمة أو مطابقة الأصل ، إذ لم يكن لترجمة الأمانة

(١) لا يصح المجال هنا لضرب الأمثلة على كل ذلك والمقارنة بينها ، والتصوص عربية يتيسر الرجوع إليها . وراجع أيضاً : الدكتور محمود حامد شوكت : الفن القصصى في الأدب المصري الحديث ص ٢٧ - ٦٦ . وتكنى هنا بذكر هذه الاقصوصة على لسان الدجاج فشوقى . وفيها تتجلى خصائص فنه وغايته منها تنبيه الوعي القومي إلى خطورة الأجنبي الدخيل :

بيننا ضفاف من دجاج الريف	تخطف في بيت لها ظريف
إذ جاء هندي كبير الريف	ققام في الباب مقام الفخيف
بقول : حيا الله ذى الوجوه	ولا أراها أبداً مكروه

قيمة آنذاك ، بل كان شأنها أن تباعد بين القصص المنقولة ومتنوبقها من المعاصرين . فكان الكتاب يخلط الموضوع من جديد ، مستهدياً الأصل الأجنبي في مجموعه ، لا في تفاصيله ، مستيحياً تغيير ما يشاء ، حتى أسماء الشخصيات والأماكن ، وإضافة ما يشاء . لغير مجال الأحداث . وما أشبه الكتاب في هذه المرحلة بالمقلدين ، تقصر مواهبهم الفنية عن الإبداع ، فيلجأون إلى متابعة خطأ من معجبون بهم من أهل الآداب الأخرى . وطبيعي أن يكون التقليد تمهيداً للخلق والابتكار . وغالباً ما كان انحراف هؤلاء المقلدين عن مراعاة الدقة في نقل الأصول التي ترجموا عنها تشويهاً لقيمتها الفنية ، وقصوراً عن كشف الجوانب النفسية ، وإغراقاً في إجادة التعبير الذي لا يتصل اتصالاً وثيقاً بالفكرة أو الموقف أو الحال النفسية ، ولكنهم جاروا أذواق عصرهم ، ولقوا لديه رواجاً . ونمثل لهم هنا برفاعة رافع في ترجمته قصة : « مغامرات تلياك » للكاتب الفرنسي « فنلون » . وقد أسامهم المترجم : « وقائع الأفلاك في حوادث تلياك » ومحمد عثمان جلال في ترجمته : « بول وفرجينى » لبرناردين سان بيير ، بعنوان : « الأمانى والمنة . . . » .

وعلى رأس من نحوا هذا المنحى مصطفى لطفى المنفلوطى في قصصه الطويلة ، مثل ترجمته لقصة « بول وفرجينى » السابقة ، وأسمائها : « الفضيلة » ، ومثل ترجمته « ماجبلولين » لألفونس كار ، ومثل قصصه القصيرة المقتبسة من أصولها الغربية في « النظرات » . وقد سما فيها جميعاً بالتعبير اللغوى ، ولكنه تعبير متخلف عن الوعى القنى لهذا الجنس ، وبهذا نال هذه القصص تشويه صارت به دون الأصل . وإن كانت قد لقيت رواجاً لدى من يولعون بفخامة العبارة . وقد سار على طريقته حافظ إبراهيم في ترجمته قصة « البائسين » لفكتور هوجو .

أتيتكم أنثر فيكم	يوماً ، وأفضى بينكم بالعدل
وكل ما عندى حرام	حل ، إلا الماء والمنام
فساود السجاج ده الطيش	ورضمت لديدك باب الش
فجال فيه جولة الملك	يدعو لكل فرخة وديك
وبات تلك الليلة السعيدة	متصاً بداره الجسيدة
وبات السجاج في أمان	تسلم بالدقة والمران
حتى إذا تلهل الصبح	واقنت من نوره الأشباح
صباح بما صاحبها الفصح	يقول : دام منزل المليح ،
فانتهت من نومها المشوم	ملعورة بصيحة التشوم
تقول : ما تلك الشروط بيتنا	ظفرتنا ، والله ، غدرأ بيتنا
فضحك المتى حتى استلقى	وقال : ما هذا المسى ؟ يا حقى ؟
حق ملككم المن الأرباب ؟	قد كان هذا قيل فتح الباب .

تم نضج الوعي الأدبي ، ونهض الجمهور ثقافيا ، فتطلب الترجمة الصحيحة . وقد قام بها كثير ممن أسدوا إلى الأدب واللغة يدا عظيمة . وكان ذلك في فترة الجهود التي بذلت لظفر مصر بالاستقلال الكامل . بين الحريين العالميتين ، وتذكر من هؤلاء الدكتور طه حسين ، والدكتور عبد الرحمن بدوي ، والأستاذ عبد الرحمن صدوق ، والدكتور محمد عوض محمد . من إليهم من المعاصرين . وطبيعي أن الترجمة الصحيحة عماد الإبداع الأدبي . وسبيل النضج الفني . وقد كانت هذه الترجمة في أكثرها من الآداب الغربية ، ثم من الأدب الروسي .

وقد أخذ الوعي الفني الخالق في النضج في خلال المراحل السابقة ، فشرع يخلق أدبا قصصيا يتصل بعصرنا وبيئتنا . وتقوم فيه القصة بدورها الاجتماعي الذي تقوم به في الآداب الغربية ، أو قريبا منه . وقد تأثرنا في اتجاهها العام بالكلاسيكية (١) أولا ، ثم تأثرنا بالرومانتيكية (٢) في منهج القصص التاريخي كما يمثل « جورجي زيدان » (١٨٦١ - ١٩١٤) . ومنهجه متأثر بمنهج « ولتر سكوب » أب القصة التاريخية الرومانتيكية في أوروبا (٣) . ثم تأثرنا بالقصص التاريخية الرومانتيكية في نزعتها العاطفية القومية والوطنية ، ويمثل هذا الاتجاه الأستاذ محمد فريد أبو حديد في قصصه ، مثل قصة « زنوبيا » وقصة « المهلهل » ، والأستاذ محمد عوض في قصة « سنجي » .

وأخيرا بدأت القصة العربية تتأثر بالاتجاهات الفلسفية والواقعية في معالجة الحقائق الكبرى أو المشكلات الاجتماعية . وتقتصر هنا على التمثيل بقصة : « أنا الشعب » لمحمد فريد أبي حديد ، وقصة الأستاذ توفيق الحكيم : « عودة الروح » ، وقصة : « الأرض » للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي . . . وكذا قصص الأستاذ نجيب محفوظ (٤) وسنضرب أمثلة ببعض هذه القصص حين نتحدث في النواحي الفنية في القصة ، ونوجز الآن فيها القول ، وهي تمس الحكاية في القصة ، ثم الأشخاص ، ثم الأسلوب .

(١) كان طبيعيا أن تتأثر أولا بالكلاسيكية ، لأنها مذهب محافظ ، يتناول موضوعات عامة مسألة ، من نواحيها العامة ، انظر كتابي : الرومانتيكية ص ٢ - ١٣ .

(٢) وقد تأثرنا بالرومانتيكية لا في نواحي ثورتها الاجتماعية ، إذا لم تكن البيئة مهيأة لذلك ، انظر المرجع السابق ، الباب الثاني .

(٣) لهذا المنهج انظر كتابي : الأدب المقارن ، ص ١٩٩ - ٢٠٢ .

(٤) لم نقصد هنا إلا إلى ذكر الاتجاهات العامة ، مع ذكر أمثلة عامة . وغرضنا هو التمهيد للاتجاهات الفنية بذكر لغة عن تطور مفهومها عندنا ، كما ذكرنا تطور هذا المفهوم في الآداب الأخرى .

(٢)

الحكاية في القصة

وهي تقابل الحكاية أو الخرافة في المسرحية ، وتشبهها في أنها مجموعة أحداث مرتبة ترتيباً سببياً ، تنتهي إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث . هذه الأحداث المرتبة تدور حول موضوع عام (١) ، هو التجربة الإنسانية . وقد رأينا - في حديثنا في تطور القصة - كيف صارت هذه التجربة نفسية اجتماعية ، بعد أن كانت ذات صبغة غيبية ، ونزعة أرسطائية ومغامرات ملحمة .

وهذه التجربة الإنسانية تفرق عن التجربة الشعرية في أنها موضوعية اجتماعية بطبيعتها ، على حين تظل التجربة الشعرية ذاتية في جوهرها . فالقصص قد يذكر آراءه ويصف مشاعره في تجربة عاناها ، ولكنه لا يصفها وصفاً من ثانيا شعوره كالشاعر ، بل يخلقها خلقاً موضوعياً في عالم خاص . فتكتسب به حينئذ طابع التبرير والإقناع (٢) .

والتجربة القصصية لا بد فيها من صدق الكاتب ، على نحو ما رأينا في صدق التجربة في الشعر . فليس ضرورياً أن يكون القاص قد عاناها بنفسه ، بل يكفي أن يلحظها ويؤمن بها (٣) . ولا بد له في القصة من أن يدرسها في واقع الحياة ، ويستقصي في ملحوظاته ما استطاع ، حتى يتيسر له الكشف عن جوانبها ، وتصويرها تصويراً فنياً صادقا . وليس له في ذلك أن يتجاوز مجال خبرته . أو يصورها ما لم يحيط به خبراً ، إذ لن يتيسر آنذاك تبرير الأحداث والحالات النفسية والقضايا الاجتماعية تبريراً موضوعياً بوقائع الحياة وحقائقها .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٥٧ - ٦١ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ٣٤٨ - ٣٤٩ ، ٤٥٦ - ٤٥٨ .

(٣) هذا الكتاب ص ٣٥٥ - ٣٥٨ .

على أن الصدق - حتى عند الواقعيين - ليس معناه حكاية الواقع كما هو ، أو سرد رواية التاريخ كما حدث ، إذ الفن يستلزم - بطبعه - الاختيار بين الأحداث وترتيبها على نحو مخصص مقنع فنيًا ، بحيث توحى في عالمها المصور في القصة بالقضايا التي يؤمن بها القاص ويدعو إليها . وفي هذا يتجاوز القاص الواقع نفسه عالم الواقع كما هو . فهذا الصدق ليس مرده وقوع حوادثه التي ساقها كما هي ، ولكن مرجعه إلى سياقها على طريقته المقنعة واقعياً وفنياً (١) .

والقاص من أجل ذلك في حاجة إلى مهارة فنية يتجاوز بها مجرد سرد ما يقع . وبهذا نستطيع أن نفهم نصيحة « جورج دوهامل » لأدب قصصى ناشئ : « أو أنت صادق النية فيما تريد ؟ إذن تعلم كيف تكذب » . يقصد بالكذب براءته في سبك الأحداث المختارة من الواقع وتبريرها فنياً (٢) . ويصرح « زولا » بأن الحيدة في الفن مستحيلة وعلى القاص أن يستقى حوادث قصته من الواقع ، ولكن لابد له من التخلل بترتيبها لتبريرها فنياً ، وهو ما تظهر فيه أصالته ، بحيث يقصد من وراء عرضها إلى تغيير الواقع في المجتمع ، دون أن يخرج مع ذلك من حدودها إلى التصريح بآرائه مباشرة . ولهذا يرى « زولا » أن الواقعيين مثاليون في دعوتهم - كالرومانتيكيين - ولكنهم يسلكون إلى مثالمهم طريقة تصوير الواقع على نحو مقنع بقضاياهم ، ولا يسلكون فيه سبيل الفروض والخيال كالرومانتيكيين (٣) . وحسبنا هنا أن نه جز القول في موضوع الحكاية . واختبار أحداثها ، ووجدتها الفنية ، وما يتصل بذلك من وصف البيئة ومحال الحوادث .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٨٠ - ٤٨٣ ، ٤٨٤ - ٤٨٥ .

(٢) أنظر : Ch. Lalo : Notion d'Esthétique, p. 29-30
فلا صلة بين الكذب بهذا المعنى وبين ما يحكيه نقاد العرب من أن أصدق الشعر أكلبه ، أنظر (ص ٤٥١ - ٤٥٢ من هذا الكتاب) ، وسبق أن نه أوسطو إلى ضرورة اختيار الفنان أحداث شرحته لتحكي ما يمكن أن يقع ، لا ما وقع فعلاً (هذا الكتاب ص ٤٦ - ٤٧) .

(٣) أنظر : E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 18-20 35-70
وفي رسالة من بلزاك الواقعي إلى جورج ساند الرومانتيكية يقول بلزاك أن مثاليته في تصوير القبح كتابية جورج ساند في تصوير الجمال ، أنظر :

Ch. Lalo : L'Art Loin de la Vie, p. 263.

١- أما موضوع الحكاية في القصة ، فالخلق أنه لا وجود لموضوعات نبيلة وأخوى غير نبيلة ، ومرد الأمر في ذلك إلى الحياة ومطالبها . وجميع القصص الحديثة تلور على « معرفة الإنسان » في نفسه ، وفي صلته بمجتمعه وأسرته .

وقد اتجه كثير من كتاب القصة الأوروبيين في مطلع العصر الحديث إلى دراسة الإنسان في القصة بوصفه نموذجاً لطبقة من الطبقات الاجتماعية ، أو لجيل من الأجيال ، ففيه تتجلى اتجاهاتها الفكرية ومثلها . والقصة لدى هؤلاء تاريخ للمعادن والتقاليد والقضايا الاجتماعية . وكان هؤلاء يخضعون لنظرية « تين » في قوله : « في كل مجتمع أنواع من الناس ، وفي كل نوع أناس متشابهون فيما بينهم : يتحدون في أحوال ميلادهم ونشأتهم ، ويتفقون في مصالحهم وحاجاتهم وأذواقهم وعاداتهم وثقافتهم ، كما يتفقون في بواطنهم . فإذا رأى المرء واحداً منهم فقد رأى جميعاً . وفي كل علم ندرس نماذج مختارة لكل طبقة من طبقات هؤلاء المواطنين (١) » . ومن كبار من يمثلون هذا الاتجاه في الآداب الغربية « بلزاك » (٢) ، ثم « جول رومان » Jules Romains (١٨٦٨ - ١٩٤٣) . وقد أخذ يؤرخ للحياة الباريسية والفرنسية والأوروبية في قصص سلسلة ، مثلاً : قصة « يوحنا كريستوف » نشرها من عام ١٩٠٤ حتى عام ١٩١٢ ، وجمعها بعد ذلك في عشرة أجزاء ، ثم قصصه التي عنوانها « دوو الإرادة الحرة » Les Hommes de Bonne Volonté ، وبدأ يصدرها منذ عام ١٩٣٢ في سبع وعشرين مجلداً . وجميعها تسير على نهج تقديم الشخصيات نموذجاً لطبقاتها وبيئاتها ، وهذا الاتجاه يرجع في أصله إلى المذهب الواقعي والطبيعي . وقد أثر به « بلزاك » ثم « جول رومان » في كتاب القصة في الأدب الأوروبي إلى ما يقرب من منتصف القرن العشرين (٣) . نذكرهم من بين هؤلاء القصصيين الإنجليز « أرنولد بنيت »

(١) أنظر : Francois Mauriac : Le Roman, Paris 1928, p. 38-39
وكلام « تين » مطابق لنظريته في تأثير الجنس والبيئة ، أنظر كتابي : الأدب المقارن ، ص ٥١ - ٥٩ ، وكلنا هذا الكتاب ص ٣٠٩ - ٣١٠ .

(٢) أنظر ما كتبته في مسجحه ص ٤٨١ - ٤٨٤ من هذا الكتاب .

50 Année de Découvertes, p. 42-43.

(٣) أنظر :

المؤتى عام ١٩٣١ م ، فى قصصه فى « المدن الخمسة » Talcs of Five Towns . وقد أصدرها عام ١٩٠٥ ، وكذا سلسلة قصصه الثلاثة المسماة : Clavhanger (١) (١٩١٠ - ١٩١٦) ، ثم الكاتب الإنجليزى الآخر « جالسورثى » Galsworthy (١٨٦٧ - ١٩٣٣) مثلا فى سلسلة قصصه التى ظهرت منذ عام ١٩٢٤ م ، وقد جعل عنوانها جميعاً : « الملهاة الحديثة » A Modern Comedy - وهى تابعة لقصصه فى ملحمة أهزة « فورسيت » The Forsyte Caga التى بدأ ظهورها منذ عام ١٩٠٦ ، وفيها يؤرخ لأسرة إنجليزية برجوازية ، ويحكى من خلالها تاريخ إنجلترا منذ العصر الفكتورى إلى عهد (٢) .

ومن تابع هؤلاء فى منهجهم من كتابنا الأستاذ « نجيب محفوظ » فى قصتيه : « خان الخليل » (٣) ثم « بداية ونهاية » (٤) . وهاتان القصتان تتناولان تاريخ أسرة من الطبقة الوسطى أثناء الحرب العالمية الأخيرة ثم عقبها ، وكذا فى ثلاثيته : « بين القصرين » ثم « قصر الشوق » ثم « السكرية » (٥) . وهى تصور نماذج بشرية عاصرت أخطر فترة فى تطور حياة مصر فى العصر الحديث ما بين عام ١٩١٧ وعام ١٩٤٤ .

وخطر هذا النوع من القصص أنه يتطلب معرفة تامة للحياة الاجتماعية والسياسية فى الفترة التى يؤلف لها القاص ، لا مجرد الإلمام بمظاهرها ، أو الاعتماد عن سرد روايات تاريخية فى تصويرها ، وإلا جاءت الصورة مكرهة مفتعلة . ولا يصح الاعتماد فى إحياء الفترة التاريخية على شئ من الخيال وخطئه بالمعلومات التاريخية ، وإلا خرجت الصورة زائفة لا تكشف عن غرض الكاتب فى تاريخ للفترة التى يصنفها . فينبغى أن يكون المؤلف عاش فى هذه الفترة ، أو جمع دقائق الحياة فيها بنفسه كما فعل الأستاذ نجيب محفوظ فى أدبنا الحديث مثلاً . ولذا كانت قصص

(١) المرجع السابق ص ٤٤ - ٤٦ تم :

E. Legouis et L. Cazamian : Histoire de la Litterature. Anglaise p. 1256-1257

(٢) المرجع السابق ١٢٥٩ - ١٢٦٠ م

50 Année de Découverte, p. 44-45

(٣) أصدرها المؤلف عام ١٩٤٦ .

(٤) أصدرها المؤلف عام ١٩٤٩ .

(٥) صدرت القصة الأولى من الثلاثية عام ١٩٥٦ ، والقصتان الأخيرتان عام ١٩٥٧ .

« جول رومان » - في الفترة التي اعتمد فيها على التاريخ وعلى خياله - دون القصص « بلزاك » التي تناولت الفترة التي عاصرها (١) .

ويتضح عيب هذا النوع من قصص إذا اقتصر على إبراز الصفات المشتركة بين الفرد وبيئته أو طبقته ، لأخذاً نموذجاً لها ، دون النفاذ إلى خصائص الفرد التي تتميز بها عن سواه ، حتى أهل طبقته الاجتماعية نفسها . وإذا أهمل المؤلف في الكشف عن هذه الخصائص جاءت شخصياته نماذج عامة لا حياة فيها .

وأحدث من الاتجاه السابق ، في موضوع القصة ، أن يقصد المؤلف إلى الكشف عن الخصائص المميزة لكل فرد عن سواه . وفي هذا الاتجاه يسير المؤلف الأغوار النفسية للإنسان ، ومسلكه من بيئته ومجتمعه ، ومطالبه في موقف معين . « ولأول وهلة ، يبدو للمرء أن الناس جميعاً يكادون يتفقون في حركاتهم وفيما يتبادلون من ألفاظ ، وفي مواطن حبيهم وبغضهم ، ولكنه إذا أخذ يدرس كلا منهم وحده عن قرب ارتسمت له صفاتهم المميزة لكل فرد منهم ، وبرز له تعارضهم في الأشياء بروزاً لا يستطيع محوه . . والكشف عما يتميز به كل قلب ، في كل فرد ، هو واجب القاص اليوم (٢) » . فلم يعد هم الكاتب القصصى محصوراً في رسم نماذج بشرية للأوصول أو الطموح ، أو البخل ، أو رجل الدين في فترة ما ، إذ أن مثل هؤلاء - إذا أدخلوا نماذج - تفسر أعمالهم كلها على هذا النمط ، كأنها محكومة بعاطفة واحدة أو نزعة واحدة . وفي هذا يتشابهون مع من سواهم ، ولكن الأمر في الفرد أكثر تعقيداً في دوافعه ، وأكثر حيوية في اتجاهاته ، حتى ليستعصي تفسير جوانبه في بساطة ويسر . فهو مخلوق من لحم ودم ، له نشأته ووراثته وأمراضه النفسية الخاصة ، قادر على القيام بكثير من أعمال الخير والشر معاً ، يتوقع المرء منه كل شيء ، ويخاف منه ويأمل فيه كل أمر . ولا يتناقض هذا الاتجاه مع قصد المؤلف إلى الكشف عن قضايا وآراء اجتماعية من خلال التصوير الدقيق لأحوال الفرد . وكما كان « بلزاك » مثالا للاتجاه الحديث الأول للقصة الذي سبق أن أشرنا

(١) أنظر :

H. Clouard : Histoire. de la Littérature. Française du Symbolisme à nos Jours, Vol. II, p. 411-418.

F. Mauriac. op. cit. p. 43-45.

(٢) أنظر :

إليه ، كان « دوستوفسكى » Dostoievsky (١٨٢١ - ١٨٨١) أول من سن الاتجاه الثانى للأدب العالمى كله (١) .

ومنهجه لا يعتمد كثيراً عن منهج الواقعيين . ذلك أنه يعتمد - إلى جانب خبرته العامة بالإنسان والمجتمع الإنسانى - على ملاحظة كل فرد فى حالاته الخاصة على حدة . فكان يجد متعة فى تتبع السائرين فى الطرقات والشوارع . حتى يبدو له أن واحداً منهم يستحق أن يكون موضوع قصة ، فيتابعه . ويستدل من حقائق ظاهرة على ما خفى منه . وعن طريق الدربة وطول المراتب كان يحسمه - فيها لا يراه صادقاً ، كصدق فهمه لما يراه . يقول عن نفسه : « كنت مولعاً بأن الحظ السائرين فى الشوارع وأنامل سحنهم المجهولة ، وأبحث من هم ، وأنخيل كيف يحبون ، وما يمكن أن يكون مثار اهتمامهم فى الوجود (٢) » . « ولكن » دوستوفسكى « لا يلحظ لذات الملاحظة ، ولا تستولى عليه فى ملحوظاته فكرة سابقة يخضع الظواهر لها ، وإنما يبدأ ملحوظاته وعنده أفكار طافية ، عامة ، تنتظر البرهنة عليها من الواقع ، فيظل يبحث - فى حيلة - عن توجيه هذه الأفكار ، وذلك يجمع الحقائق عن طريق الملحوظات الصادقة التى يراها فى المجتمع ، وله بعد ذلك الأصالة فى ملء فجواتها ، وترتيبها ترتيباً موحياً بالأفكار العامة . فهو لا يعمل على إخضاع فكرنا وإكراهه ، ولكن « على إثارتها ، بجلاء بعض حقائق خفية عنا وهى تبهره بضوئها ، فلا يلبث أن يجعلها تتجلى - كما بدت له - من أعظم الحقائق قيمة ، بل ربما كشف فيها عن أعظم ما يمكن أن يصل إليه الفكر الإنسانى . وهى ليست حقائق تجريدية ولا خارجة عن نطاق الإنسان ، بل هى حقائق نفسية مستعصية على غير ذوى البصيرة (٣) » وقد تظل الفكرة تختمر فى نفسه سنين طويلة قبل أن يسوق الوقائع فى حكايته ، يجعلها بها فهو يقول مثلاً : « ظلت فكرة هذه القصة فى نفسى منذ ثلاث سنوات » ، كتب هذا عام ١٨٧٠ م ، يقصد قصة « الإخوة كارامازوف » التى ظهرت بعد ذلك عام ١٨٧٠ (٤) .

(١) المرجع السابق ، الفصل السادس .

(٢) أنظر : A. Gide : Dostoievsky, Paris, 1947, p. 123-124.
(٣) المرجع السابق ص ١٢٨ - ١٢٩ ، وفى هذا يقول عنه الفيلسوف نيتشه ، « أنه الوحيد الذى عرفنى شيئاً من علم النفس » (المرجع السابق ص ١٢٧) .
(٤) نفس المرجع ص ١٢٨ - ١٢٩

وواضح أن الحكاية فى وقائعها وحوادثها ، ليست لها فى ذاتها قيمة فنية . وكثيراً ما تحفل القصص النافهة بكثير من الأحداث الغريبة . والقصص « البوليسية » تحفل أكثر من غيرها بمجوات من ذلك النوع ، وهى مع ذلك فى المرتبة الثانية من الناحية الفنية . وإنما تكتسب أحداث القصة قيمتها بالطريقة التى تعرض بها ، وبما تكشف عنه هذه الطريقة الفنية من أهمية إنسانية للأحداث ، ونعرض هنا موجزين بعض المبادئ المتبعة فى هذا العرض :

١- لا بد من ترتيب الأحداث ترتيباً تصير به ذات وحدة عضوية . فهى - كالمسرحية - ذات مبدأ تتكون به أسس الحكاية ، ثم تبلغ الحوادث قمة تأزمها ، ثم تصير إلى نهايتها فى الخاتمة . وهذا ما يتوافر فى القصة بعامة ، ولكنها بعد ذلك تختلف . فى وحدتها مرونة التصرف فى أحداثها - عن المسرحية . ففكرها يدور حول وحدة الحدث . ويقصد بها تركيز الحقائق حول حقيقة جوهرية ، أو فكرة عامة ، أو شخصية أساسية ، تتعلق بها الحقائق والأفكار والشخصيات الأخرى . وينتج عن ذلك وحدة الاهتمام ، ووحدة الشعور بالموضوع أو الشخصية . ثم تقدم القصة فى الحركة ، لتضاعف الشعور والاهتمام بالموضوع بعرض الحوادث ، أو بوصف صداها فى الأبعاد النفسية للشخصيات .

فثال القصص التى تظهر وحدة الحدث فيها فى شكل فكرة عامة لموضوعها قصة « أميرة كيف » السابقة الذكر (١) ، إذ موضوعها أن أميرة تحب رجلاً غير زوجها ، وتلجأ إلى زوجها نفسه لإنقاذ شرفها ، ومن ثم وحدة الحدث ووحدة الأهمية ، ثم تأتى حركة القصة من تطور الشخصيات الثلاثة : الأميرة وزوجها وحييها ، تطوراً متلازماً للحلقات ، بعضهم مع بعض . والصراع فيها نفسى محض .

وفى القصص الرومانتيكية ثم الواقعية التى ذكرناها قبل أن تظهر أهمية القصة فى فكرة صراع البرجوازيين لنيل حقوقهم من المجتمع ومن الأرسطراطيين ، ثم صراع العمال للحصول على حقوقهم كذلك ممن يضطهدونهم (٢) .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٧٥ - ٤٧٦ - ٤٨٥ وقد آثرنا الأمثلة الأكثر إيجازاً .

(٢) أنظر أمثلة لما ص ٤٧٨ - ٤٨٢

أما القصص التي تدور حول شخصية واحدة تتصل بها الشخصيات والفكرة العامة ، فثانها قصة « مدام بوفاري » لفلوبير (١) ، فهذه السيدة تمثل الشخصية الرومانتيكية التي تقع ضحية استسلامها لآمالها ، وتصادم هذه الآمال بالواقع المرير . وهي - مع تمثيلها لهذه الفكرة - مصورة تصويراً نفسياً حياً دقيقاً . وكذلك الشخصيات الأخرى في القصة ، فهم مرتبطون بالسيدة « بوفاري » في حركة القصة ، وفي المصير .

وقد تشعب الأفكار في موضوع القصة ، وتعدد فيها الشخصيات والمصائر حتى تحقّق وحدتها على القارئ لأول وهلة ، ولكنه - حين ينفق النظر - يرى وراء هذا التعدد محوراً ترتكز عليه وحدتها . وهذه الظاهرة في أصلها روسية ، وقد انتقلت منها إلى الآداب (٢) . ونضرب لها هنا مثلاً بقصة « الإخوة كارامازوف » (٣) للمستوفسكي . وتمثل الوحدة في موقف الأبناء جميعاً من أبيهم في بغضهم إياه ، فهو آثم في نظر « إليوشا » لإهماله إياه ، ولانحرافه عن الدين . وهو منافس لإبنة

(١) ترجمها الدكتور محمد مثنور إلى العربية ومن اليسير الرجوع إليها .

(٢)

H. Peyre : Contemporary French Novel, New York. 1955, p. 35-37.

(٣) هي تاريخ أسرة « كارامازوف » - وهي مؤلفة من الأب « فيودور » ، شيخ مسنّ سكير مراب ، له أبناء شرعيون ثلاثة : « ميتيا » ، وإيفان ، وإليوشا . ثم ابن غير شرعي : « سمير دياكوف » . والأخير غيبط مسنّ ، ولكنه ذكي عتال ، وهو سيء لإخوته في نشأته ، يحيا خادماً في منزل والده . أما « إليوشا » فهو أطهرهم نشأة وطوية ، فقد نشأ في مؤسسة دينية ، على يد الراهب « زوسم » . والضابط « ميتيا » فيه أرمجة عصبية ، على الرغم من عواطفه المتناقضة المتضادة ، فهو متجبر قاس ، ولوع بالملذات . وهو إلى ذلك كريم ، يضحي أحياناً في سبيل غيره . أراد أن ينقذ والد حبيبته « كاتيا » من ضائقة مالية ، واستدريجها مغرياً إياها يريد بها السوء ، ولكنها حين جاءت إليه ، إرتاع من فكرته الدنيئة في الرغبة فيها ، وأعطاه المال دون أن يطلب شيئاً . وقد خطبها ، ولكنه سرعان ما علم أنها لا تحبه ، وإن كانت تقدره اعترافاً بعصيه . وقد هام بحب « جروشتكا » وهي امرأة لعوب غادرة بلا قلب ، يحبها أبوه كذلك . وعلى التقيض منه كان « إيفان » فهو مهذب رقيق الثبائل ، ولكنه شاك ، لا يؤمن بالله ، على أنه يبدو بعد ذلك ذا عقيدة كاملة في أطوار نفسه ونفسه في خلقه بالفتاة « كاتيا » كان يتعلق بها ، وتشهر هي بجلها إليه . ولهذا كان يفضي أخاه « ميتيا » الذي هجر هذه الفتاة . ولينزل الوالد وسوء خلقه ، بيت له « سمير دياكوف » ، ويورثه بفكرته أمام « إيفان » ، فيدعه يفهم موافقة على ذلك . فيتجرأ ويقتل الأب ويقيم في قتلته « ميتيا » . ويستيقظ ضمير « إيفان » في مجادته بين وبين « سمير دياكوف » . ويصاب « إيفان » بنوبة شديدة ويجاول بعدما أن ينقذ « ميتيا » الذي حكم عليه بالاشغال الشاقة ، فلا ينبج . وتقف القصة عند هذا الحد . وقد كان في نية المؤلف أن يتبعها بقصة أخرى تكشف عن مصير بقية أفراد الأسرة .

« ميتيا » وحبه ، ثم هو محقور من « إيفان » وهو في نظر « سميردياكوف » سيد قاس يتخذ خادماً . ووحدة القصة كذلك ظاهرة في « القلق » الذي يسود هذه القلوب جميعاً ، وهو قلق فكري . فهي تحليل دقيق للنفس الإنسانية في نوازعها الخفية . وفيها يشرح المؤلف الأفكار التي تساور كل إنسان ، دون أن يستطيع — صراحة — مواجهتها ، على حين هي تصطرع دائماً في كل نفس . وفي هذا الصراع يتجلى بؤس الإنسان الذي يذفعه إلى الهاوية . ولكن الإنسان — مهما بدا خبيثاً شريراً — له مع ذلك باطنه الطيب الذي يترأى في أشد المواقف بأساً . وفي جميع الأفكار والخواطر يتجلى في القصة صراع الخير مع الشر . دائراً حول إيمان بالله أو بمستقبل الإنسانية . وهما ما يبرر قول « دستوفسكي » في رسالة له يتحدث فيها عن غايته من هذه القصة : « إن المسألة الأساسية التي أتبعها في كل أجزاء هذا الكتاب هي تلك التي نؤت بعيشها شعورياً ولا شعورياً طول حياتي ، ألا وهي وجود الله (١) » . وفي هذه القصة يتدخل المؤلف ليصف شخصياته ، ويقدمها ، ويشرح ميولها ، ويمهد لمصائرهما .

ومما تقدم يتضح الفرق بين وحدة القصة ووحدة المسرحية . فالثانية خاضعة لزمن العرض ، على حين القصة متحررة من ذلك . والمسرحية لا مجال فيها لتدخل المؤلف بالشرح والتعليق ، إذ مجال الوصف فيها ضيق ، ومدارها على تقديم الحدث في الزمن الحاضر دائماً . وهي مبنية قبل كل شيء على الحوار ، ويقل فيها حديث المرء لنفسه « مونولوج » ، أو يحى إعاءة تاماً . ولا يتيسر فيها تعدد الشخصيات على نطاق واسع ، ولا تنوع في مصائرهم كذلك ، فجالها محدود دائماً . على النقيض من القصة في هذا كله .

ولهذا جعل أرسطو الحدث أهم من سواه في المسرحية ، لأن السعادة والشقاوة للشخصيات مبنيان فيها على الأحداث التي يعرضها المؤلف بالحوار ليحاكي بها ما يجري في الحياة على نهج خاص . وفي هذه الأحداث والأفعال تتكشف صفات الشخصية . ثم إن هذه الأفعال المحكية بطريق الحوار متتابعة واضحة التسلسل .

(١) أنظر :
وتحليل القاري، إلى بعض صفحات يعالج بها المؤلف المقيمة من خلال شخصياته ونظراتهم المختلفة من
٥٩ ، ٤٨٢ ، ٥١٦ ، ٥٣٤ ، ٥٥٥ إلخ (على حسب الترجمة الفرنسية ، باريس ١٩٤٨) .

A. Gide : Dostoievsky, p. 128-129

لأنها السبيل إلى تطور الشخصيات ، والانهاء بهم نهاية طبيعية للأحداث ، من معادة أو شقاوة (١) .

ولكن السعادة أو الشقاوة مجال تصويرها أوسع في القصة ، إذ لا يعتمد الكاتب فيها على الحوار وحده ، بل يصور كذلك الشخصيات ، وطريقة نظرهم إلى الأحداث ، بما له في القصة من حرية فنية ، كما يصور رأى كل منهم في سلوك الآخرين ، وصدى الأحداث في الوعي الاجتماعي . فمن اليسير في القصة أن ينظر المؤلف إلى الحدث الواحد من زوايا مختلفة ، بإلقاء أضواء نفسية على جوانبه ، فيتعمق في الكشف عن الأبعاد النفسية ، ويبين مثلاً أن الجوانب الهامة في كل إنسان خيثة وراء المظاهر والأفعال ، عميقة الجذور ، إذ لا يبدو لنا من كل امرئ إلا كما يبدو من التلوج العامة . تظهر رعوسها ، على حين يفوح جانبها المائل في أعماق المحيط . ومؤلف القصة لا يقتصر على المطابقة بين الشخصيات ومطالبها وتطويرها بطريق الأفعال ، كما في المسرحية ، ولهذا لا تعتمد القصة على الأزمة أو العقدة ثم الحل وحدها ، كما رأى أرسطو في المسرحية ، بل على التعمق في الكشف عن جوانب الموقف من خلال الشخصيات ، وبوساطة الحديث عنهم وتقديمهم . فيخلق المؤلف لهم ما يشبه محكمة من هذه الأقوال ومن التحليل النفسي .

ووحدة المسرحية تتجلى في وقائعها المرتبطة بالمناظر الدائرة حول حدثها العام ، ووحدة القصة تتضح في فصولها المتنوعة . وقد تظهر وحدة القصة في ترتيب أحداثها كذلك ، ووضوح هذا الترتيب ، فتشبه المسرحية من هذه الناحية ، كما في كثير من القصص المعروفة ، ولكنها قد لا تظهر أحياناً للقارئ إلا حين يشرف عليها - من أعلى في نهاية القصة ، فيتبين له آنذاك أن هذه الوحدة مرتبطة كل الارتباط بالحقائق والحوادث السابقة ، وأن كل الأحداث والكلمات بعيدة عن الفصول ، ولها معانيها الخاصة المتعانة على بلوغ الهدف العام للقصة والمشاركة في بنيتها العضوية ، فبرى في النهاية أن القصة لم تكن متصلة الحلقات فحسب ، بل إنها كانت كلاً لم يتجزأ ، دائراً حول الفكرة الهامة التي ما زال المؤلف يتعمدها وينميها ، ويتحرك بها حتى غايتها . إذن ، قد تغيب عن نظر القارئ وحدة القصة أثناء قراءته لها . نأنا يفقد

(١) سبق أن شرحنا نظريات أرسطو في المسألة وبيننا قيمتها ص ٥٥ - ٥٧ من هذا الكتاب .

الطائر ظله حين يحلق في الجو ، ولكن الظل موجود ، يعثر عليه الطائر في نهاية شوطه ، وكذلك وحدة القصة (١) . فالقصة - كالحياة معقدة ، متعددة الجوانب ، ممتدة ، حية العالم . وقصد المؤلف فيها إلى حكاية الفشل أو النجاح أقل من قصده إلى عرض مناظر وتحليل شخصيات ترمى إلى هدف واحد يتصل بحال الإنسان في موقف خاص ، وما يحيط به من بؤس ، وما يتوعدده من أخطار ، وما يمكن أن يواجهه هذه الأخطار به ، بما لديه من وسائل ، وبما منح من إرادة . ويتكشف هذا كله عن فكرة كبيرة ، هي بيان موقف إنساني يكون فيه جهد الإنسان ذا معنى (٢) . وهذا هو الاتجاه الأحدث للقصة ، وفي ضوءه نذكر ، في إيجاز ، مسلك القاص في قصته ، وتصرفه فيما يحكى من أحداث ، وكيف يتدخل فنيا في عرضها .

٢- والحق أن عرض القصة له طرق كثيرة يصعب تحديدها ، إذ أن حرية المؤلف في هذا الجنس الأدبي لا تحدّها القواعد كل التحديد . وعبقريته هي التي تعينه على الإفادة من الطريقة التي يختارها ، أو على الانتفاع بكثير من الطرق ، يزوج بينها في قصته . فقد يبدأ المؤلف قصته من أول حوادثها ، فيصف نشأة أبطاله ، وميلاد علاقاتهم بعضهم ببعض . ويتبع في ذلك منهجاً زمنياً في عرض الأحداث ، كما في قصة « مدام بوفاري » لفلوبير مثلاً ، ، وقصة « الإخوة كارامازوف » السالفة الذكر .

وقد تبدأ القصة بنهايتها ، وكثيراً ما يقع ذلك في القصص « البوليسية » ، فتبدأ بوقوع الجريمة ، تميز خيوطها ، والرجوع إلى كشف الغامض منها . وقد يبدأ المؤلف من فترة خاصة من حياة الشخصية الرئيسية . في منظر صامت ، يعتمد على الوصف اعتياداً كبيراً ، ثم يقف ليرجع إلى الوراء سنين كثيرة ، يشرح بهذا الرجوع المنظر الذي قدمه أولاً . وهذه الوسيلة غالبية في قصص « بلزاك » (٣) .

(١) أنظر :

E. M. Forster : Aspects of The Novel, p. 81-86, 154-155

(٢) أنظر :

Claude-Edmonde Magny : L'Age du Roman Américain, p. 91-92, 96-97

(٣) أنظر :

J. Subeville : Théorie de l'Art et des Genres Littéraires, p. 432-433.

H. Bonnet : Roman et Poésie ... , p. 45-46.

وكلها :

ثم قد يدع الكاتب بطل القصة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم ، ليخلق الشعور بالألفة والثقة ، ولكن على الكاتب أن يحتاط في السرد حينئذ ، فيرر الحكاية بما يحيط بها من مجال ، لتكون مقنعة من الناحية الفنية .

وقد يعرض الكاتب قصته بطريق الرسائل ، كما في « آلام فرتر » لجوته ، أو مذكرات يومية ، كما في قصة « التثيان » لسارتر . والطريقتان الأخيرتان في حاجة إلى مواهب قصصية عظيمة كي تحسن الاستفادة منهما .

والكاتب في طريقة عرض شخصياته أن يصورهم من خلال حركتهم ومواقفهم ، في حديثهم بعضهم مع بعض ، في الحوار ، أو في حديث كل منهم لنفسه . والحوار مشترك بين القصة والمسرحية ، وإن كانت المسرحية لا تعتمد على سواه ، وللقاص أن يتوسع في الأحاديث النفسية لشخصياته ، ليصور بها وعيهم الباطني ، وليس للكاتب المسرحي أن يستخدم هذه الوسيلة إلا في أضيق الحدود . والقصة في الحالتين السابقتين ذات طابع مسرحي ، لأن أبطالها يصورون أنفسهم في حركتهم ، وهم في كلتا الحالتين يرسمون أماننا وهم يفعلون ، وبهم تكتسب القصة طابعاً « درامياً » ، نه إلى قيمته أرسطو في الملحة من قبل ، فندح « هوميروس » من أجله (١) .

ولكن القصة لا بد لها من عنصر قصصي في الحكاية ، ثم في وصف المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات ، وفي تفسير بعض ما يقومون به من أفعال . وقد يعتمد المؤلف في بعض ذلك على التقدم الدرامي السابق ، ولكنه يستقل بالحديث عنه في خارج هذا التقدم . ومنذ الواقعيين والطبيين أصبح المؤلف يقوم بهذا الوصف والتفسير ، دون أن يظهر ظهوراً مباشراً . فعليه أن يذكر هذه الحقائق والتأويلات من غير طابع وجداني . وبحيث تظهر كأنها صادرة عن قاص محايد مصاحب للشخصيات الأخرى ، فلا يتحمس ولا يغضب ولا يثور على الحقائق . نعم قد تتطابق آراء المؤلف مع شخصية من الشخصيات التي خلقها ، ولكن دون أن يظهر ظهوراً مباشراً . فعليه أن يبرر هذه الآراء بالأحوال والوقائع والموقف عامة ، بحث تدو موضوعية محضة .

وواضح في قصص كبار الكتاب أن لكل شخصية آراءها الاجتماعية والفلسفية والعاطفية التي يكشف عنها سلوكها وحديثها في القصة ، ولكن الكاتب بعد ذلك له آراؤه هو التي تترامى من وراء الشخصيات جميعاً ، وهي موضوع القصة وهدفها .

ومن العيب في القصص الحديث أن يتدخل المؤلف ليتدخل لـإسافراً بالشرح أو التعليل ، مستقلاً في ذلك عن الحوار والحديث النفسي . فينبغي أن يكون تدخله مستوراً ، وفي أضيق الحدود : كأن يقصد في تدخله إلى الغوص في أعماق شخصية (١) أو الكشف عن الوعي الباطني لبطل من أبطاله ، في إجمال يملأ به فجوة يريد الكاتب أن يمر بها دون (٢) تفصيل .

وقد عيب على الرومانتيكيين مثل « ولترسكوت » و « ألكسندر دوماس الأب » . ثم عيب على « بلزاك » نفسه — في بعض مواضع من قصصه — مثل هذا التدخل بالشرح والتفسير ، رغبة من هؤلاء جميعاً في مساعدة القارئ على هضم ما يقرأ (٣) .

(١) مثلاً يتدخل « دستوفسكي » ليعين ازدواج العلية والشر ، ويؤس الخيالة في موقفهم الإنساني ، فيحدث عن حال « فيدور » بعد موت امرأته ، وكانت قد هربت منه : « يقال إنه أخذ يمدو في الشارع باسلاً أكفّه إلى السماء في نشوة صاخبة : « يا إلهي ، قد نجيت حبيبي » وآخرون يقولون إنه كان ينتخب كالطفل ، فيشير أم الاتفاق في نفوس من يرونه على الرغم مما كان يوحى به مظهره عادة من اشتزاز (حتى هنا يروى الكاتب ما حدث على لسان قاص عميد) ؛ ثم يقول : « ويمكن أن تكون كلتا الروايتين صحيحة وأنه كان في نشوة بتحرره ، وفي الوقت ذاته كان يبكي التي حرزته » (هنا يجمع بين شعورين ، وهذا ازدواج حبيب إلى نفسي « دستوفسكي ») ، ثم يضيف مفلساً الفكرة : وغالباً ما يكون الناس ، حتى الحباء منهم ، أسلم طوية وأكثر ملاحظة ما نظن . هل أننا كذلك » . أنظر : « الإخوة كارامازوف » التي سبق ذكرها ص ١٥ من الترجمة الفرنسية .

(٢) مثلاً كان « مارسيل » بروست يحب يقلو وير ، في تصويره لفجوة في حياة « فردريك » بطل قصة « التربية العاطفية » حين يقول فلوير عن بطله : « فلوير » أراد أن يستعرض سريعاً ، كأنه يمرض في دار غياله ، صفحات خالية ودوار المناظر الطبيعية والأطلال ، ومراة قطع العلاقات الموصولة ... ، إذ أن « فلوير » أراد أن يستعرض سريعاً ، كأنه في دار غياله ، صفحات خالية من حياة بطله ، سنير عجافاً ، وزمناً ميتاً ، لم يحمل شيئاً يستحق للتفصيل . ألم يجرى أننا سوى انقسام حلقات العمر . أنظر :

C. E. Magny, op. cit., p. 72.

(٣) أنظر أمثلة هذه الظاهرة في أدب الرومانتيكيين عامة فيما ذكرنا لهم من قصص ذات نزعة خطافية في الحلم بتغيير النظم السائدة ص ١٧٨ — ١٨٠ من هذا الكتاب ، وكان « دستوفسكي » أبرع من هذه الناحية حين صور أمل الإنسان في مستقبل إنساني يسوده الإخاء ويمحي منه الشقاء ، من خلال حلم راء « ميتيا » وهو يسبيل توقيع دعوى اتهامه ظلماً بقتل أبيه ، لولا ضيق المقام هنا لسقنا النص كاملاً من ص ٤٤٣ — ٤٤٤ من « الإخوة كارامازوف » الطبعة السابقة الذكر

وأصبحت القصة الحديثة تتطلب من القارئ جهداً كبيراً للكشف عن هدف المؤلف من وراء الأحداث والشخصيات ، فمثلاً « جيمس جويس » من الإنجليز ، في اعتماده على الكشف عن الوعي الباطني . من خلال الحديث النفسي لشخصياته ، و « دوس باسوس » من الأمريكيين ، في حذفه كثيراً من الأحداث الهامة ، تاركاً للقارئ استنتاجها ، والنفوذ إلى أهدافه من وراء إضمارها على هذا النحو ، و « بروس » في رجوعه الزمني واعتماده على تداعي المعاني في ذاكرة شخصياته ، وفي مندرجاته القصصية ، ثم « أندريه جيد » في نظراته إلى الحقيقة الواحدة من وجهات مختلفة من خلال شخصياته ، وكذلك الوجوديون عامة ، في تصويرهم للموقف القصصي ذا شعب كثرة تبين عنها فلسفة الأشخاص وسلوكهم ، كل هؤلاء يتطلبون من القارئ الحديث مشاركة في خلق قصصهم الفني ، ويأبون أن يقدموا له طعاماً ممضوغاً ، فيتركونه أمام الموقف ، موزع الفكر في اتجاهات مختلفة ومتاهات نفسية واجتماعية مروعة ، ليهتدي فيها بنفسه

وقد اتبع الأستاذ « نجيب محفوظ » في قصصه هذا المنهج الفني . فصور شخصياته بما يكشف عن صراعاتهم النفسية ، ونظراتهم إلى القيم الاجتماعية ، وتفاعلم مع أحداث المجتمع ، ومشاركتهم في توجيه هذه الأحداث ، ولكن في حيدة تامة . ولا مناص للقارئ من أن يبذل جهداً كبيراً في الوقوف على ما تزخر به قصص الأستاذ « نجيب محفوظ » من تيارات فكرية ، وجوانب صراع نفسي ، مثلاً دور الدين في حياة بعض الشخصيات ، كشخصية « أحمد عبد الجواد » في ثلاثيته السابقة الذكر . حين يصبح الدين عادة تطفئ عليها العادات والتقاليد الأخرى ، وكذا آثار التقاء الحضارتين الغربية بالشرقية في مطلع القرن الحالي في مصر ، وما تمخضت عنه من زلزلة القيم الاجتماعية القديمة وتطور الفكر الحديث ، ثم التطور الزمني عن طريق الأحداث ومدى إيجابية الجيل السابق تجاهها ، ومدى ما يقترحه المؤلف — من وراء ذلك كله — على أبناء الجيل المعاصر ..

وقد توسع كتاب القصة في الحديث فهم معنى الموضوعية . فلم يعد معناها مقصوراً على وقوف الكاتب موقف الحيدة من الحقائق التي يعرضها ، كما كان ذلك لدى الواقعيين والطبيين منذ « بلزك » و « زولا » ، بل صار معناها أن يصور الكاتب الموقف من نواح مختلفة ، من خلال شخصيات في أوضاع متباينة ، ينظر

كل منهم إلى الموقف من جانب من جوانبه على نحو ما يقول « أنلديه جيد » في المذكرات اليومية لقصة « مزيفي النقود » : « أريد ألا يحكى المؤلف أبداً حوادث قصته حكاية مباشرة ، بل يعرضها ، (ويعرضها مرات كثيرة) من زوايا مختلفة ، على لسان الأبطال الذين يمكن أن تؤثر فيهم . وأريد أن تكون حوادث القصة التي يحكيها هؤلاء الأشخاص محورة بعض التحوير ، فإن مما يثير اهتمام القارئ إشراكه في إقامة المعوج مما يقرأ . وهكذا يجب ألا تتضح قصة « مزيفي النقود » إلا قليلاً قليلاً من خلال أحداث تصور في الوقت نفسه شخصيات القصة (١) » .

وفي النص السابق يتمثل الاتجاه الأحدث في فن القصة ، وهو يفوق مجرد موضوعية الكاتب التي كانت وحدها سائدة منذ الواقعيين والطبيين . وكلا الاتجاهين حديث ، وإن كان الأول أحدث من الثاني . ونفضل القول في الآن بعض التفصيل ممثلين لكل اتجاه منهما .

ذلك أن الاتجاه الأول - الذي كان وحده سائداً حتى الربع الأول من هذا القرن - يتمثل في التحليل النفسي للشخصيات ، عن طريق تفسير كل شخصية بسلوكها ، وبصدى كل حدث في أعماقها ، وتغير هذا الصدى بتغير الحالات . وفي هذا التفسير الموضوعي يرى الكاتب إلى استبطان الوعي الداخلي لشخصياته ، فالأحداث لا قيمة لها إلا في كشفها عن هذا الوعي . وهم الكاتب في هذه الحالة منصرف - بخاصة - إلى الكشف عن أحد الأبعاد النفسية ، وهو العمق وقد يلجأ إلى الكشف عن هذا العمق بالحديث النفسي للشخصية Le monologue intérieur - ويكنى أن نضرب هنا مثلاً لذلك بقصة « بوليس » السابقة الذكر (٢) . وقد يأخذ الكاتب من نفس الشخصية قطاعات مختلفة في أزمان مختلفة ليبين سطحية العاطفة أو عمقها ، معتمداً على تداعي المعاني في الزمن ، ومقارنة المرء بنفسه في مختلف الفترات . وخير من يمثل هذا الاتجاه « مارسيل بروست » في قصصه التي جعل عنوانها جميعاً : « في البحث عن الزمن المفقود (٣) » . وفيها تتخذ الأحداث وأمور الحياة اليومية سبباً للكشف عن أدق خفايا

(١) أنظر :

Le Gide : Journal des Faux Monnayeurs, p. 33-34 ; of, 50 Années. op. cit. p. 51-58.

(٢) أنظر هذا الكتاب ٣٨٨ - ٣٨٧ وماشها .

A la Recherche du Temps perdu

(٣)

النفس في حالاتها المختلفة . مثلاً في إحدى هذه القصص : « السجينة » la Prisonnière (١٩٢٣) - يزيد حب البطل لصديقه « البرتن » بمقدار ما يساوره من شكوك الغيرة ، ويقل الحب كلما انقطعت هذه الشكوك فاطمأن من جانبها ، حتى إذا هربت في القصة التالية : « اختفاء البرتن » [Albertine Disparue] (١٩٢٥) يعانى ألم فراقها ، ويعلم أن أثر الغيرة في غيبة الحبيبة غير أثرها حين الظفر بها . ثم يعقب هذه الجملوة خمود الذكريات قليلاً قليلاً ، ثم الذكري الوادعة التي تسبق التسيان . وذلك أن تيار الزمن يغير الإنسان ، فلا يبقى أبداً هو هو . وما أشبه هذا التيار بمجرى النهر لا يغمس الإنسان فيه يده مرتين أبداً . و « مارسيل بروست » يصف - وصفاً يقرب من « التبريح » - هذه المستويات النفسية للماطفة التي تتعدد مظاهرها تعدداً متناقضاً في حالاتها المختلفة ، لأنها ترجع إلى قطاعات نفسية مختلفة العمق في علاقتها بالبيئة الاجتماعية وأحداثها التي لا يغفل الكاتب تصويرها الدقيق وأثرها في شخصياته ، بحفظاً بموضوعيته لزوايا الحقائق ، مما جعل « مارسيل بروست » يقارن - في إحدى رسائله - دوره في هذه القصص بدور « أينشتين » في كشفه العلمي (١) .

وأما الاتجاه الثاني - وهو أحدث من الأول - فقد برع فيه كتاب القصة - الأمريكيون أولاً ، ثم تأثر بهم الفرنسيون . والحق أن هؤلاء لم يهملوا استيطان الوعي والحديث النفسى للشخصية ؛ إهمالاً تاماً ، فكانوا يلجئون إليها أحياناً على نحو ما شرحنا في الاتجاه السابق ، ولكنهم لم يعبروها كبير إهتمام ، بل أفادوا فيها - في الأعم الأغلب من الحالات - بالنزعة السلوكية الفلسفية behaviourism . وهذه النزعة لا تعتد في الحياة النفسية للإنسان إلا بما يمكن أن يلحظه المتأمل في حركة الشخص من المظاهر والصور الخارجية المحضة في موضوعية كاملة . وهذه النزعة تلغى كل ما لا يعرف إلا من الشخص نفسه . وهى تفسر الحياة النفسية بمجرد سلسلة من الانعكاسات تتساوى في الدلالة عليها الكلمات والصيحات والحركات والملامح دون لجوء إلى « الوعي الباطنى » بالتحليل والشرح . وقد تأثر بهذه النزعة الفلسفية - وهى نزعة استخدمتها « الخيالية » إلى أقصى حدودها - كتاب القصص الأمريكيون ، أمثال (همنجواى) و (فولكنز)

(١) راجع نصوص القصص التي أشرنا إليها ثم

Cl. Ed. Magny, op. cit, p. 84-85.

و كنا :

André Maurois : A la Recherche de Marcel Proust, p. 197-171

و (دوس باسوس) و (داشيل هامت) فهؤلاء لا يعنون بتحليل الآراء والعواطف لشخصياتهم ، بل يتبعون الوصف الموضوعي للمظهر الخارجى لهذه الشخصيات تاركين للقارئ الاستدلال على السلوك ، فالأفعال والأحداث القوية مصورة دون شرح أو تفسير يضعف من قوتها . وعلى القارئ في استخلاص مغزاها جهد كبير . لأن في هذا « الإضمار » النفسى ، أو « المادية التصويرية » ، تفسر العواطف والانفعالات تفسراً آلياً في ظاهره ، ولكنه قوى في إيحائه متى استخلمه عباقرة القصة . وهؤلاء يقللون من قيمة التحليل النفسى ، لأن الوعى الباطنى لا وجود له في الأشخاص في بعض الحالات ، كمحالات الجنون والسكر مثلاً ، فلا يمكن استبطان الشخصيات فيها . والطريق الأوضح حينئذ هو وصف الصورة الخارجية . ثم إن المرء ، عادة ليست له حياة باطنة عميقة ، بل هو جملة انعكاسات خارجية للموقف ، فلا استغراق في التحليل النفسى يزيّف الشخصية . على أن التصوير الآلى بالانعكاسات - على النحو السابق - تتجلى فيه حقيقة العوامل الاجتماعية والمادية التى تتحكم في موقف الفرد أكثر مما تتجلى في الاستبطان الداخلى . فتصوير الموقف هو الذى يعنى به كتاب القصة الحديثة ومن تأثر بهم من الأوروبيين ، وخاصة من الوجوديين ، ثم إن الاستبطان الداخلى بالتفسير النفسى ، يدع كل شيء معللاً ومفهوماً في سلوك الشخصية ، على حين يكتسب التصوير المادى - الذى تحدثنا عنه - قوة في غموض الجوانب الحيوية وتعقيدها ، فيترك مجالاً قوياً للإيحاء .

والفن القصصى - في هذا الاتجاه الأخير - ينحصر في عرض الصور للأفعال والمشاعر من الخارج ، وفي الاقتصار على عرض الأفعال ، بعضها بعد بعض ، دون شرح أو تأويل ، وفي إضمار كثير من الأحداث الهامة ليستدل القارئ عليها في السياق ، ثم في الافتتان في وصف الظاهرة الفردية الواحدة من جوانب مادية مختلفة . والجهاز التصويرى - في قصص « مارسيل بروست » السابقة الذكر (١) - يركز على محور واحد ، ولكنه يعلو ويهبط ليكشف عن أعماق نفسية مختلفة ، وهو - في القصص التى نتحدث عنها الآن - في حركة دائبة ، يغير محوره ومكانه ليتنقل الصور المادية للانفعالات والعواطف كما هي ، وما أشبهه ، إذن ، بجهاز التصوير في « الخيالة » . وحسبنا أن نذكر أمثلة موجزة تفصل بها ما أجملناه بعض التفصيل .

ففي قصة « المفتاح الزجاجى » للكاتب الأمريكى « د . هامت » ، لا يذكر المؤلف أن البطل « نديو مونت » شعر بأنه جن . بل يصور هذا المعنى ، فيقول : « أخرج

زناؤه فأوراه ونظر إليه . وأتذاك لمع بريق ما كرى عينيه . وظلنا شاخصتين لا تطرفان . إنه بريق غير سليم . وكذلك « دوس باسوس » في قصته : *Manhattan Transfer* يصور أن « ستان » Stan كان سكران بوصفه له وهو يفتح الباب فيلور أمامه القفل ليمنع المفتاح من الدخول : فإذا هم بأخذ كرسي ، ليجلس عليه ، أخذ الكرسي يطير ناحية الشباك . ثم يرى الشارع يتساقط الجو عمودياً . . . وفي نفس القصة يفتح الكاتب طريقة الإضمار القصصي الذي تحدثنا عنه . فزرى — مثلاً — البطلة « إلن » Ellen تفضى إلى « جيمى هرف » Jimmy Herf (الذى وقع في هواها منذ زمن) بأن في أحشائها جنيناً حملت به من « ستان » . ثم نجد لها بعد ذلك على سفينة مع زوجها « جيمى » قاصدة إلى فرنسا ، وهى تنتظر من ثمرات هذا الزوج ولداً . وفيها بين المنظرين لا يشرح لنا الكاتب شيئاً من أمرها إلا في منظر قصير لا يذكر فيه اسمها ، خلاصته أن فتاة ذهبت إلى الطبيب تطلب لإجهاضها لأن الضرورة تقتضى هذا الإجهاض ، ليفهم القارئ أن الفتاة هى (إلن) وقد اعتد الكاتب بأن التحليل النفسى لموقفها فضول يمكن للقارئ أن يقع عليه بذلك ، وأنه يرجع إلى أسباب اجتماعية أكثر منها نفسية : (ضرورة عملها ، وحاجتها إلى الحماية في المجتمع بالزواج ، ووجوب الحرص على كرامتها بوصفها زوجة ثم كرامة ابنها . . .) ، أما الوعي الباطنى فربما كان لا وجود له في مثل حالتها . . .

على أن علينا أن ننبه إلى أن الوجوديين — حين تأثروا بهذا الانجاء في قصصهم — لم يكن ذلك عن اقتناع بالزعة السلوكية وفلسفتها . إذ أن فلسفة الوجوديين تدعو إلى ما يناقض تلك الزعة . وإنما أرادوا أن يستفيدوا من الزعة السلوكية في تصوير واقع الإنسان الأليم ، وأنه — كما هو في المجتمعات الحديثة — جملة انعكاسات اجتماعية ، لا يستطيع أن ينعم بوجود كامل ، لأن تقاليد المجتمع ثقيلة على كاهله ينوء بعثها . وهم في ذلك ينعون على هسله المجتمعات موقفها من الفرد ، ويكشفون بالتصوير عن حقيقة موقف الإنسان ، رغباته تغييره إلى ما هو خير .

في قصة « الغريب » يستخدم الكاتب القرنسى : « الير كاسى » — وهو في هذا ذو نزعة وجودية — هذا الفن نفسه : فن التصوير الإضمارى السابق . فهو يختار — في عنابة بالغة — حوادث يحكيها البطل « ميرسو » Meursault بضمير المتكلم ، ولكنه يصور فيها سلوكه تصويراً خارجياً ، ليكشف لنا تصويره عن عالم حزين ، حافل بضروب من الوعي خاوية ، حيث تتعاقب الرغبات والاتصالات والدوافع في

سرعة لا يستطيع المرء معها أن يحدد أسباب ظهورها واختفائها . والبطل نفسه موطن هذه الأعراض والعواطف ، يعانيتها ويتعرض لها ، أكثر مما ينتهجها ، ولا يعرف عنها في نفسه أكثر مما يعرفه الآخرون من سلوكه . فهو غريب عن نفسه ، لا يرى منها إلا ما يراه الآخرون (١) . وبهذا الفن يصور « إليير كاي » - من خلال بطله - مأساة الوعي الفردي في العالم : وعى خاو في عالم أحقق يعوزه الرشد . وهذه قضية فلسفية حجية إلى ذلك الكاتب ولم يكن يستطيع تصويرها بأبلغ من هذه الطريقة الفنية .

وفي النوع الأخير من القصص لا توزع الأضواء على الصور توزيعاً موحداً متعادلاً ، بل يختار الكاتب الجوانب الموحية ، ويلقي عليها أضواء مختلفة ، ما بين ضعيفة وقوية ، ليترك الجوانب الأخرى تنوص في الظلام ، كي ينفذ القارئ بفضته إلى الجوانب المطموسة ، مستدلاً عليها من الجوانب المضاهة . وهذا الاختيار والإيحاء تكتسب الأحداث والشخصيات المتنوعة معانيها المقصودة ، وتتوحد فيما تهدف إليه ، جميعاً ، مع قصد الكاتب في قصته ، فيضئ هذا التنوع على وحدة القصة قوة ووضوحاً .

وقد سبق أن ذكرنا أن وحدة القصة قد تكون واضحة في التصميم المنطقي المتسلسل الرتيب ، وفي هذه الحالة تقرب من التصميم المسرحي . وذكرنا كذلك أن القصة تنفرد بمرونة وحدتها التي تهدف إليها من وراء تعدد الشخصيات ، وتنفرد بالحوادث تعقداً تزداد به حيويتها ، وقد تخفى به الوحدة في بادئ الأمر ، ولكنها لا تلبث أن تتضح في النهاية (١) . وهذه الخاصة من خصائص وحدة القصة تتصل - بالتصميم والتصوير .

وما يتصل بهذه الناحية الفنية كذلك ما يسمى الإيقاع . وهو مرتبط بمحركة

(١) مثلاً يصور لنا الكاتب موقف البطل إزاء موت أمه شعوراً غارجياً بأعمال ليس لها كبير معنى إلا في دلالتها على الآلية الاجتماعية ، فيصور بقاءه طول الليل تقريباً من الجثة ، وسيره في الجنازة ... وحين تفل البطل مرياً البندقية « حين لمست باطنها الثقيل . وفي البورى المكبوت المصم في وقت مما ، يصور هذا القتل تصويراً انمكساباً ألياً فيقول على لسان البطل : « وأطاع زناد بدأ كل شيء ... وحين أطلقت أربع رصاصات أخرى حل جسم خامد غاصت ولم تظهر ، فكانت بمثابة أربع ضربات قصيرة قرعت بها باب الشقاء ... » . وهو مثلاً حين أشهى « ماريا » لا يقول إنه رغب فيها ، ولكن يقول : « كانت ترقى ثوباً ذا خطوط حمراء وبضياء ، وتلبس حذاءً أنيقاً من جلد ... » .

أنظر - فيما عدا نصوص القصص المشار إليها - هذين المرجعين :

G. E. Magny, op. cit. Chap. II-IV

— 50 Années de Découvertes, op. cit. p. 48-70

وكذا :

الأحداث وتطور الشخصيات ، وتصوير الجوانب النفسية . ونوع القاص في قصته بين السرعة في الحركة والبطء . فإذا رجع إلى الوراء في الزمن ليعث فنيا ما من شأنه أن يجلو الموقف . فعليه أن يكون سريعاً ، حتى لا يقف الحدث طويلاً . وكذا إذا نظر إلى نفس الحدث من جانب آخر على لسان شخصية أخرى في قصته . ويكون في ذلك كله أسرع نسبياً من تطويره للشخصيات ، لأن هذا التطوير يتطلب التبرير ، فيكون الحديث فيه أبطأ . ويكون كذلك أسرع في تصوير انعكاس الأحداث في الوعي الاجتماعي العام ، وفي تصوير الحال أو صدى الأحداث لدى غير أبطاله . ويمكن أن يقال كذلك إن سرعته في انحدار الحوادث إلى الحل أبين نسبياً من حركة القصة في صعودها نحو التأزم . وتظهر حركة القصة من خلال ذلك كله في تموجات مختلفة - متنوعة . ولكن يتألف من مجموعها ما يشبه « السمفونية » في تأليف حركتها وألحانها ، وفي انسيابها جميعاً إلى هدف . وينبغي أن يتبع السرعة والبطء تنوع في الأسلوب ، بقصر الجمل وطولها ، وبسط الصورة أو الاختصار على لمحات منها ، ومن الاعتماد على موسيقى الجمل التي تتلهم وإيقاع الحوادث . ومرد الأمر في هذا كله إلى عبقرية القاص ومهنته على الاستفادة من تجاربه الأدبية ، ليصل إلى تصوير ما يريد . وليست لهذا الجانب قواعد محددة . وهو أمر يمس الصياغة الفنية للمضمون ، ثم الأسلوب في وقت متأخر (٢)

٣- ولتصوير أحداث القصة وتطوير شخصياتها صلة وثيقة بما يسمى : المجال ، أو البيئة ، أو الجو العام ، إذ ليست الحكاية معزولة من مجالها الطبيعي والاجتماعي . ولا وجود كذلك في المجتمع لأفراد معزولين . وإنما يستلزم تصوير موقفهم - موضوعاً - أن ينظر إليهم مرتبطين أشد رباط بمجتمع خاص في فترة معينة وبيئة طبيعية خاصة ، وإلا جاءت القصة متكلفة ، وفقدت ما يبررها ، وإلا كان موقف القاص - إذن - كوقوف دارس التشريح ، حين يعزل الحيوان الذي يشرحه في معمله ، بعيداً عن بيئته وجنسه (٣) .

ومجال الأحداث هو المبرر للقيم الاجتماعية والحيوية التي تتحرك فيها الشخصيات •

(١) راجع ص ٥٧٨ - ٥٨٠ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : E. M. Forster : Aspects of the Novel, p. 151-155

وكذا : H. Bunnet : Roman et Poésie, p. 44-47. 155-157

(٣) أنظر :

Francois Mouriace : Le Romancier et ses Personnages, p. 119

وكل عصر في كل بلد له حالاته التي تساعد على تنمية نوع خاص من القيم ، أو تؤدي إلى القضاء عليها وإقامة قيم أخرى .

وي ربط صراع الشخصيات بالخيال على نحو مقنع أساس كمال التجربة ، والتعمق في جُلُور الوعي العام للفترة التي تكتب فيها القصة .

ومثل الرومانتيكيين أضحي الطابع الموضوعي - أو الخيال العام لأحداث الشخصيات - جزءاً جوهرياً من القصة والمسرحية على سواء . ويتسع الخيال لتصوير هذا الطابع في القصة أكثر مما يتسع في المسرحية . وقد تبرز البيئة في القصة ، وتنفض بحياة لا تقل في مغالمتها عن الشخصيات التي تتحرك فيها . وكثيراً ما تضعف القصة إذا انزلت فيها العواطف والشخصيات عن معالم الفترة التي كانت مجالاً لها ، بما زخرت به من عوامل الصراع الاجتماعي ، أو بما امتازت به من تقاليد ومعالم طبيعية . وكثيراً ما ما يحفل الكاتب - في هذه الحالة - بعاطفة الحب مثلاً . مهملاً الجوانب النفسية الأخرى ، إلى إهماله في تصوير خصائص المجتمع ، فتأتي شخصياته ناقصة مبتورة في معانيها - الإنسانية ، وفي مبررات دوافعها النفسية كذلك .

ومثل الواقعيين أصيبت الدقة في هذا الوصف لا محيد عنها ، وصار الكتاب يعمون كل العناية ببعث البيئة الفكرية والاجتماعية والطبيعية للطبقات والشخصيات ، وما يستلزم ذلك من تصوير العصر تصويراً دقيقاً حول شخصيات القصة وأحداثها . وكان « غلوبير » يسافر خاصة للاستقصاء في الاطلاع قبل أن يؤلف قصصه . وقد أحيا - في قصصه : « مدام بوفاري » و « التربية العاطفية » و « سلامبو » - كل معالم الفترات التي جعلها مجال أحداثه وأبطاله . ولبس « زولا » ملابس العمال ، وخالطهم في المناجم قبل أن يؤلف قصته « جر مينال (١) » . وكانت هذه العناية بالغة في القصص التي تؤرخ ، في الوقت نفسه ، للعادات والتقاليد في فترة من الفترات ، كقصص « بلزك » و « زولا » و « جول رومان » وغيرها من القصص التي سبق أن أشرنا إليها (٢) .

وقد سار على هذا النهج الأستاذ « توفيق الحكيم » في قصته « عودة الروح » وفيها يصور المؤلف الوعي القومي في فترة معينة ، هي فترة ثورة مصر عام ١٩١٩ ، ويكشف عن صدى الأحداث في وعي الشباب لتلك الفترة ، وصراعهم الاجتماعي

(١) راجع ص ٥٨١ - ٥٨٢ . وهاشبا من هذا الكتاب

(٢) انظر ص ٤٧٢ - ٤٧٣ - ٥٠٦ - ٥٠٨ . وهاشبا من هذا الكتاب

تجاهها ، من خلال حب فتي القصة : « محسن » الفتاة « سنية » ، وتنافس أعماله على حبها معه . ويمحي هذا الحب الذاتي العاطفي في حب أكبر منه هو حب الوطن ، يلتقي عليه هؤلاء المحبون ، وتنتهي القصة وأبطالها في السجن على أنهم متقاتلون بإشراف المستقبل القريب لهم ، نتيجة جهادهم .

وكذلك سار الأستاذ « نجيب محفوظ » في قصصه . فثلاثاً في ثلاثيته السابقة الذكر ، نرى أحداث قصة : « بين القصرين » تدور في القاهرة ما بين عام ١٩١٧ و ١٩١٩ في أسرة برجوازية تمثل نماذج الشخصيات لتلك الفترة من الناحية النفسية والاجتماعية ، ثم نرى من خلال تلك الأسرة حوادث المظاهرات سنة ١٩١٩ . وصداها في شخصيات الرواية وأثرها فيهم - وفي قصته : « قصر الشوق » ، نرى تصوير مجال الأحداث دقيقاً كذلك في حياة القاهرة ما بين ١٩٢٤ و ١٩٢٧ ، فرى مظاهر التقاء الحضارة العربية بالتقاليد والعقائد ، ممثلة في شخصية « كمال » واتصاله بالارستقراطيين من أسرة آل شداد الممثلين لمظاهر الحضارة العربية ، ثم تأثر كمال كذلك بنظرية « دارون » في التطور . وفي الصفحات الأخيرة من الرواية وفاة سعد زغلول ، وفي القصة تصوير لجهوده في إيقاظ الوعي القومي - وأخيراً في قصة « السكرية » استعراض عام لمظاهر التقدم الحضاري في مصر ، ولأحداث الكبرى ما بين ١٩٣٥ و ١٩٤٤ ، من توقيع معاهدة ١٩٣٦ مع إنجلترا ، ثم الحرب العالمية الثانية ، ثم إنذار ٤ من فبراير ١٩٤٢ ، وتفاعل الشخصيات مع تلك الأحداث تأثيراً وتأثراً . والمجال بهذا المعنى يفسر سلوك الشخصيات ، ويضيء جوانبهم النفسية ، ويقنع بالقيم التي يتصرفون في ضوءها .

على ألا يكون الوصف العام لمجال الأحداث - في جميع مظاهره السابقة - منزلاً عن الحوادث والشخصيات في القصة . إذ الغاية منه وصف عالم القصة المكتمل غير المتطور ، بل إن هذا الوصف ، في دقائقه ، يفسر الحالات والدوافع النفسية ، ويجهد للتطورات ، ويبرر الأحداث . وهذا هو أقوى مظهر للموضوعية في القصة (١) ، وله صلة وثيقة بتصوير الأشخاص فيها .

F. Mauriac, op. cit. p. 102-106

(١) أنظر :

H. Bonnet, op. cit. p. 3-37, 158-160

وكذا :

Paul Goodman : The Structure of Literature, p. 155-157

وكذا :

(٣)

الأشخاص في القصة

الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ، ومحور الأفكار والآراء العامة . ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياها ، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياها العامة منفصلة عن محيطها الحيوي ، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما ، وإلا كانت مجرد دعاية ، وفقدت بذلك أثرها الاجتماعي وقيمتها الفنية معاً . فلا مناص من أن نحيا الأفكار في الأشخاص ، ونحيا بها الأشخاص ، وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلاً مع الوعي العام ، في مظهر من مظاهر التفاعل ، على حسب ما يهدف إليه الكاتب ، في نظرته إلى هذه القيم ، وفي أغراضه الإنسانية . ولا مناص من اتساق هذه الأغراض مع الغرض الفني . وهذا مظهر الصراع النفسي أو الاجتماعي . يقوم به الأشخاص ضد المجتمع وعوامل الطبيعة ، وقد يقوم به الشخص ضد نفسه

والأشخاص في القصة - وفي المسرحية كذلك - مصدرهم الواقع . ولكنهم يختلفون عن تألفهم أو تراهم عادة ، في أنهم - في ضوء العرض الفني - أوضح جانباً . وسلوكهم معلل في دوافعه العامة . ونوازعهم مفسرة نوعاً من التفسير : قد يكون فيه بعض التعقيد ، ولكنه تعقيد ذو معانٍ إنسانية كذلك ، وله أسبابه التي يحلو بها الكاتب هذه المعاني . فشخصيات « دستوفسكي » - مثلاً - مزدوجة في نوازعها ، يتجاور فيها التواضع والكبرياء ، والحب والطيبة ، والكفر والإيمان ، ولكن هذا الازدواج الحبيب إلى نفس « دستوفسكي » لا يهرنا ، لأننا نشرف عليه من داخل الشخصيات ، لا من خارجها . وللكاتب من ورائه غاياته الإنسانية في الكشف عن الأغوار النفسية ، والإيماء بالاعتدال في النظرة إلى المجرمين ، وإلقاء التبعة في إجرامهم على نشأتهم في أسرهم ، أو على ظلم المجتمع لهم ، ثم الكشف عن سلطان العقيدة كذلك ،

كما رأينا في قصته السابقة الذكر (١) . ونعتقد دائماً أن الكاتب - لكي يمنح أشخاصه الحياة حق الحياة - عليه ألا يقتصر على تصوير القوى الغريزية الغامضة ، والوعي الفردي المطلق ، وإنما يجوز له ذلك التصوير في ظل الوعي الإنساني ، ومنطق المجتمع والبيئة . إذ لا وجود لوعي فردي معزول عن الضمير الإنساني العام . ومهما يكن الإنسان حيواناً ، فهو « حيوان مدنى » . وحتى حين يشد فيسجن نفسه في غرائره ، يجب أن نصورها إلى جانب القيم التي لا بد أن نراها في ظلها ، بحيث تكون التجربة كاملة في تصويرها وفي نتائجها الطبيعية التي يتعرض لها من يشد عن سلوك الإنسان المدنى ، فيسبىء استخدام حريته (٢) .

على أننا لا نريد بالتعليل والتفسير أن يصف القاص الدواعي الدافعة كلها ، وأن يبرر بالفلسفة أو المنطق كل حركات أشخاصه ، وإلا وقع في مزلق آخر ، وهو أن يصف نفسه في أشخاصه ويفرض نفسه عليهم ، فتبعد أشخاصه عن الحياة ، وعن الموضوعية التي هي الأساس الفني الأقوى للقصة والمسرح على سواء (٣) .

وموقف القاص من أشخاصه غير موقف المؤرخ من يؤرخ لهم - لا في اختيار الأحداث وسببها ، كما رأينا في المسرحية عند أرسطو ، فحسب (٤) - ولكن في طريقة تصويرهم . فالمؤرخ يحكم عادة على أشخاصه - من الخارج بمجموعة من الأحداث في بيئة ذات عادات ونظم خاصة . وتتوارى أشخاصه وراء هذه العادات والتقاليد ، فيفقدون بذلك عنصر المفاجأة والاستبطان ، على حين يعنى الكاتب - القصصى والمسرحى - باستبطان وعى شخصياته . فكل شيء فيهم - إن لم يكن مشروحاً - فهو على الأقل قابل للشرح . ويشعرنا الكاتب أنه خالقهم ، فهو يعرف جوانبهم . ولكنه - مع ذلك يجعلهم يسرون - في منطق الأحداث النفسى والاجتماعى -

(١) أنظر ص ٥٤٥ ، ٥٤٦ - ٥٤٨ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : E. G. Plékanov : L'Art et La Vie Sociale, p. 291-293

وكلا : F. Moriac : Le Raman, p. 65-71

(٣) المرجع السابق ، الموضع نفسه .

(٤) راجع ص ٥٧ - ٥٨ من هذا الكتاب .

سراً حياً مبرراً ، لا غرض فيه ولا تحكيم ، يحتفظون فيه بإمكانياتهم . فكل شيء فيهم متوقع ، مفاجئ ، تشفى ذات نفوسهم عنه ، وتشرحه . فالقصة « أصدق في تصويرها للمعاني الإنسانية من التاريخ » . ولهذا كانت المذكرات اليومية الحقيقية الدقيقة في واقعيتها أقرب إلى التاريخ منها إلى القصة في معناها الفني (١) .

والكاتب يخلق أشخاصه ، مستوحياً في خلقهم الواقع ، مستعيناً بالتجارب التي عاناها هو أو لحظها . وهو يعرف كل شيء عنهم ، ولكنه لا يفضى بكل شيء . فلا يصح أن يذكر تفصيلات الحياة اليومية إذا كانت لا تمت بصلة إلى فكرة القصة ، ولا تدل على الحال النفسية لأشخاصه ، أو على العادات والتقاليد ذات السلطان في المجتمع ، وذلك كالتفصيلات التي تمت بصلة إلى مجرد طعام أو شراب أم نوم أو مرض لم يكن له أثر في تطوير القصة ، وما إلى ذلك من أمور الحياة التافهة التي تشغل عادة جزءاً كبيراً من واقع حياة الفرد . وإنما يعنى الكاتب بما يخص الصلات الإنسانية والتوازن النفسية ، وفي هذا لا تكون الشخصيات صورة طبق الأصل من الواقع ، بل يبعدها الفن والخيال عن الواقع بقدر ما يهدف الفن إلى تصوير المعاني الإنسانية ، لا للمادية المجردة في ماديتها لذاتها (٢) . فالقصة - والمسرحية كذلك - بمثابة « لوحات تشرح خلق اجتماعي » ، وفيها ينقل المؤلف الواقع إلى عالم الفن ، وأسلوب الفن في الواقع لا يحتمل الشرح والكلام من حياة الأشخاص المكان الذي يحتلانه في القصة والمسرحية ، حتى في أقصى مآزق الحياة . وإنما يقوم الكاتب بتسجيل التجارب الإنسانية بحقائق إنسانية عن طريق الإيماء .

وهذا الإيماء هو المعنى « الشعري » الذي تظهر فيه ذاتية الكاتب ، وهو ما عناه « مورياك » حين دعا « الكتاب » إلى الرجوع عن اتباع حقيقة الواقع في حرفيته في

Alain : Propos de littérature, p. 169-170

(١) أنظر :

E. M. Forster : aspects of the Novel, p. 44-54, 60-51

وكذا :

والعبارة بنصها في المراجع الأخير ، قارنها بعبارة أرسطو فيما يخص المسرحية ص ٥٢ من هذا الكتاب .

(٢) مرجع « فوردستر » السابق ص ٤٦ - ٥٤ .

لمسرح والقصة على سواء (١) . وهو يقوم بدعوته في وجه النزعة « السلوكية » التي سبق أن تحدثنا عن أثرها في القصة والخيالة ، ولكن هذه النزعة أيضاً تدع مجالا فسيحاً للكاتب في الاختيار والإيماء كما سبق أن شرحنا ، على أنها تتطلب مهارة في الاختيار والعرض لا تتوافر إلا لكبار الكتاب (٢) .

هذا ، والأشخاص - في القصص بعامة - نوعان : ذوو المستوى الواحد ، ثم الشخصيات النامية .

والشخصية ذات المستوى الواحد هي الشخصية البسيطة في صراعها ، غير المعقدة ، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة ، وتظل سائدة بها من مبدأ القصة حتى نهايتها ، ويعملها عنصر المفاجأة ، إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى . وشخصية « الفارس » و « الراعي » في قصص القروسة والرعاة من هذا النوع (٣) . وهذا النوع من الشخصيات أبسر تصويراً وأضعف فناً ، لأن تفاعلها مع الأحداث قائم على أساس بسيط ، لا تكشف به كثيراً عن الأعماق النفسية والنواحي الاجتماعية . ويمثل لذلك في أدبنا ببعض شخصيات قصة : « عودة الروح » ، للأستاذ توفيق الحكيم . وللكاتب أن يصور بعض شخصياته كذلك إذا كانت لا تقوم بلور رئيسي في القصة ، كالسيد رضوان الحسيني والشيخ درويش في قصة « زقاق المدق » للأستاذ نجيب محفوظ مثلاً (٤) . وقد يجوز تصوير الشخصيات ذات المستوى الواحد إذا كانت هزلية .

فإذا قدم الكاتب الشخصية ذات العاطفة الواحدة في حالة استغراق . فلأنها تتعقد في عاطفتها ، وتنمو داخلياً ، وترتبط بصراع مع المجتمع تصير به من الشخصيات النامية (٥) . وذلك كشخصية « دون كيخوته » في القصة التي تحمل اسمه (٦) .

(١) راجع : François Mauriac : Romancier et ses Personnages

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٥٢٣ - ٥٢٤ .

(٣) أنظر هذا الكتاب ص ٤٦٥ - ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٥٠٠ .

(٤) الدكتور محمد يوسف نجم : فن القصة ص ٩٩ - الأستاذين : محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس :

في الثقافة المصرية ص ١٦٩ - ١٧٠ .

(٥) أنظر : E. M. Forster : Aspects of the Novel, p. 70

(٦) راجع ص ٤٦٨ - ٤٦٩ من هذا الكتاب . ومن الشخصيات ذات المستوى الواحد دراسة أنماذج البشرية الملمة لعصر أو بيئة إذا لم يتصق الكاتب في تصويرها على نحو ما شرحنا ص ٥٠٧ - ٥١١ من هذا الكتاب .

والصراع هنا أعمق في البعد النفسى وإن صور جانباً واحداً من جوانب الشخصية .
ونقصد بالصراع نوع التفاعل أو التجارب مع الأحداث أو الأشخاص الآخرين .

أما الشخصيات النامية فهي التى تتطور وتنمو قليلاً قليلاً ، بصراعها مع الأحداث أو المجتمع ، فتكشف للقارئ كلما تقدمت في القصة ، وتفجؤه بما تنفى به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة . ويقدمها القاص على نحو مقنع فنياً ، فلا يعزو إليها من الصفات إلا ما يبرر موقفها تبريراً موضوعياً في محيط القيم التى تتفاعل معها ، وهى خاصة القصة الحديثة التى تنبر جوانب الوعي الفرد في ظل الوعي الإنسانى ، وذلك مثل شخصيات « دستوفسكى » في قصصه ، وشخصية « مدام بوفارى » في قصة « مدام بوفارى » لفلوبير - وعباس الحلوى في « زقاق المدق » ، وأحمد عاكف في « خان الخليلي » ، وحسين في قصة : « بداية ونهاية » للأستاذ نجيب محفوظ ، وشخصية أحمد عبد الجواد وابنه كمال . وحفيديه أحمد وعبد المنعم ، في ثلاثية الأستاذ نجيب محفوظ السابقة الذكر .

وللكتاب في تصوير الشخصيات النامية طريقتان :

أولاهما : أن يكون الشخص في القصة متكافئاً مع نفسه ، أى منطقياً في صفاته ، بحيث يمكن تفسيرها كلها بالحالة النفسية والموقف ، ولا يكون فيها تناقض غير مفهوم ، فتكون مهمة القاص أن يوضح ما هو مختلط مضطرب في المخلوق الإنسانى ، ويوازن اتجاهات قواه ، وينظمها . فالشخصيات تتطور في القصة ، وقد تغير أفكارها ومسلكتها بتقدم الأحداث ، ولكنها تظل واضحة الجوانب موضوعياً بمجرى الأحداث الفنية ، مفسرة في ضوء طبيعتها ودوافعها وصراعها ، فيسهل الحكم على هذه الشخصيات ، ويقرهم القاص إلى الإدراك . وفي هذا الاتجاه سار أكثر الكتاب منذ الواقعيين . وعلى رأسهم « بلزاك » (١) .

والطريقة الثانية يحرص فيها الكاتب على ألا يكون الشخص منطقياً مع نفسه في سلوكه ، وقد سنها « دستوفسكى » لمن تأثروا به من كتاب القصة في أوروبا . وفي شخصياته يبلغ التصوير النفسى أقصى درجات التعقيد ، بحيث يتعذر الحكم على

(١) وهو تغير مبدأ « الثبات » أو « التكافؤ » في المسرحية كما أقره أرسطو ، أنظر ص ٦٦ من هذا الكتاب .

أشخاصه باخضاع دوافعهم النفسية لمنطق معين . إذ يتجاوز فهم -- في أن واحد -- ما هو تحليل سام ، وما هو ذئب حقير ، وتقرن العواطف المتضادة ، فيستحيل تمييز خيوطها المتشابكة . ويصور « دستوفسكى » فهم هذه الحقائق النفسية دون أن يحكم عليها أو يعلل لها منطقياً . وبهذا يحلو فيهم أعنى الأغوار النفسية التي تخبر من يشهدا (١) . وقد رأينا مثالا من هذا الأزواج في بعض شخصيات « دستوفسكى » فيما سبق (٢) . ونكتفي هنا بمثلين آخرين لابد لفهم قرائنهما الرجوع إلى نصوص القصص نفسها : عندما صرح « إيفان » بأن « كاترين إيفانوفنا » تروقه ، كان يكذب على نفسه . فقد كان يحبها حباً جنونياً في نفس الوقت الذي كان يبغضها فيه أحياناً إلى درجة هو فيها حقيق بأن يقتلها (٣) . . . ، وفجأة انتقد « راسكولنيكوف » أنه اكتشف أنه يبغض « سونيا » ، وقد دهش حتى أدركه الرعب من مثل هذا الاكتشاف الغريب ، وسرعان ما رفع رأسه يتأمل في وجه الفتاة ، فانحنى الحقد من قلبه على الأثر ، فلم يكن حقداً ، إنه قد انخدع في طيبة العاطفة التي كان يعانيتها (٤) . وفي هذه المواطن تتجلى الكهوف المظلمة الواقعية من النفس الإنسانية .

وقد أثرت طريقة « دستوفسكى » هذه في الاتجاه الحديث للقصة المعاصرة تأثيراً عيقاً . ذلك أنها بتوافر فيها عنصر التوقع والمفاجأة في سلوك الشخصيات في القصة ، وهذا جانب هام من جوانب الصراع والتفاعل ، تكتسب به الشخصيات حيويتها . وفيه يتحاشى كتاب القصة الحديثون التفسير والتعليل والكشف عن الجوانب النفسية التي تتحكم في سلوك الشخص ، وتجعل القارئ يفهم سلفاً كل ما سيفعله إزاء الأحداث أو اتجاه الآخرين . وقد اتبع كتاب القصة الأميركيون هذه الطريقة في تصوير شخصياتهم وعرضها ، وأفادوا في ذلك من الزعة السلوكية الفلسفية . كما سبق أن شرحنا (٥) .

F. Mauriac : Le Roman, p. 47-55

(١) أنظر :

(٢) أنظر ص ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٣ ، ٥١٧ من هذا الكتاب .

(٣) قصة « الإغوة كازامازوف » ص ٥٣٤ من الترجمة الفرنسية .

(٤) الإبرمة والمقاب ، ج ٢ ، ص ٥٢ من الترجمة الفرنسية ، راجع ، لهذا الاتجاه في القصة ، والأشلة

كثيرة عليه ، هذا المرجع :

A. Gide : Dostoievsky p. 131-140

(٥) أنظر هذا الكتاب ص ٥٢١ - ٥٢٣ .

وفي هذه الطريقة في تصوير الشخصيات يتجلى الإحساس بالزمن وسيلة من وسائل الحركة والتطور ، في ظل هذا الصراع الحر في القصة ، إذ أن كل شخص في القصة حر يتوقع المرء منه كل شيء ويخاف كل شيء ، فيرقب ما سيأتيه في اهتمام المتوجس المتوقع المرتاب ، لا في يقين العالم بكل شيء حين يستبطن دواعيه النفسية ، كما كان متبعاً في القصة من قبل : ثم إن في هذه الطريقة أيضاً تظهر حرية الإنسان في صراعها الكامل مع عوامل نموها أو تعويقها . وهي أهم ما يحرص الكاتب على جلاله في قصته .

وهذا هو ما يشيد به « سارتر في اتجاه القصة الحديث . ناقداً على « موريك » سيره على الطريقة الأخرى التي تسرف في الاستنباط والتحليل النفسي ، يقول « سارتر » : على كاتب القصة حين يستعين بوسائله من الكلمات التي يتصرف فيها ، أن يتعمق ، فيما يكتب ، تصوير السمات المميزة لزمان يشبه الزمن الحاضر الذي أعيش فيه أنا القارئ ، بحيث المستقبل غير محدد بعد . إذ أتى إذا وقع في ظني أن أفعال البطل محددة سلفاً بالورثة أو بالموثرات الاجتماعية — أو أية آلية أخرى — فإن الزمن ينعكس مجراه على ، فلا يبقى سوى : أقرأ ، وأستمع في قراءتي تجاه كتاب لا حركة فيه . أو تريد أن تحيا شخصياتك ؟ أسلك في كتابك مسلكاً يكونون فيه أحراراً . فليس القصد هو التحديد ، ومن باب أولى ليس القصد هو الشرح (فأجد أنواع التحليل النفسي في قصة من القصص هو آية موتها) ، ولكن أقصد إلى تقديم عواطف وأفعال لا يمكن التنبؤ بها . فالذي سيفعله روجوجين « (١) لا أعلمه أنا ولا هو ، أعرف أنه ذاهب للقاء خليلته الآتمة ، وعلى الرغم من ذلك لا أستطيع أن اتنبأ أيسيطر على عواطفه أم سيدفعه فرط الغضب إلى القتل : ذلك أنه حر ، أنزلت معه (بخيالي وتوجسي) ، وها هو ذا يتوقع كما أتوقع . أنه في دخيلة نفسي يخشى ذات نفسه : إنه حي » (٢) .

(١) Rogojine ؟ شخصيته من شخصيات « دستوفسكي » في قصة « الأبله » ، وفيها يتالج دور العطف الإنسان ، وصراع الخير والشر والحب والبغض ، وخطر الإرادة الطيبة المشلولة . و « روجوجين » مثال المفرط في شهوته وحب ذاته وهو يفسد في إسفافه وماديه شخصية الأمير : « موشكين » . والقصه كلها بمثابة تشكيلك في إدراكنا العام بوصفه مخلوقاً موزن القوى محكوماً بمواطف وأفكار ومصالح يمكن تعديدها أو تنبؤها أو التنبؤ بها .

(٢) أنظر : J. P. Sartre : Situations, I. Paris, 1947 p. 37-39.

وكذا : G. Picon : Panorama des Idées Contemporaines, 422-423

ويقودنا الحديث في الشخصية على هذا النحو إلى مسألة « البطل في القصة » ،
ومفهومه ، وموقف كتاب القصة المعاصرين منه .

ذلك أن في كل قصة شخصاً أو أشخاصاً يقومون بلور رئيسي فيها ، إلى جانب شخصيات أخرى ذات دور أو أدوار ثانوية . ولا بد أن يقوم بينهم جميعاً برباط يوحد اتجاه القصة ويتضافر على ثمار حركتها ، وعلى دعم الفكرة أو الأفكار الجوهرية فيها ، وذلك بتلاقيهم في حركتهم نحو مصائرهم ، واتجاه الموقف العام في القصة . وكلا النوعين من الشخصيات مأخوذ من الحياة . وإذا كانت الشخصيات ذات الأدوار أقل في تفاصيل شئونها فليست أقل حيوية وعناية من القاص . وكثيراً ما تحمل الشخصيات الثانوية آراء المؤلف في قصص « دستوفسكي » أو تقفز في بعض مواضع القصة إلى الملل الأول ، كما في قصص « موريك » (١) . وكل شخصية في القصة ذات رسالة تؤديها كما يريد منها القاص .

وقد كان من المؤلف في القصة أن يقوم شخص من أشخاصها بلور البطولة في أحداثها ، وينال تصويره من الكاتب العناية الكبرى ، ويكون محور القصة ، والرابطة بين مختلف أشخاصها الآخرين ، وقد يكون مع ذلك معبراً عن سلوك كثير من أهل طبقته الاجتماعية ، يريد الكاتب أن يعنى عليهم موقفهم من وراء تصويرهم تصويراً موضوعياً ، أو يقصد إلى إعذارهم في سلوكهم ، ملقياً التبعة على القيم السائدة الفالسة في مجتمع يجب أن تتميز هذه القيم فيه (٢) ، وقد يعبر البطل عن اتجاه إيجابي ، يرضى عنه الكاتب ، فيجعله ينتصر على ما يعترض طريقه ، في تصويره لهذه الألوان من بطولة القصة .

(١) المرجع السابق ص ١٢١ - ١٢٢ . وكلا :

F. Mauriac : Le Romancier et ses Personnages, p. 126-127

(٢) فللكاتب أن يصور الشخصية - سلبية متخالفة ، لنشر اتجاهها - من وراء التصوير إلى هذه التخالذ ، ومن وراء تصوير الدوافع النفسية - بنفور يمتد في النفس معاني إنسانية إيجابية في ذاتها . أو يصورها فاشلة في جهادها ، ويلقى نتيجة في هذا الفشل على المجتمع الذي يريد تغيير نظمه . والكاتب في هاتين الحالتين لا بد له من التبرير الفني ، وتصوير الصراع النفسي والاجتماعي . وكان « فلوير » ولوعاً بتصوير الشخصيات الفاشلة على النحو السابق ، كما في قصة « مدام بوفاري » وقصة « التريية الماطنية » . أنظر عامة القصة الأخيرة .

وفي الحالة الأخيرة يظهر البطل في القصة بوصفه بطلاً حق البطولة ، ويقرب بذلك من البطل في معناه الملحمي ، وذلك كما في قصص الفروسية التي ذكرنا من قبل خصائصها . وأما في الحالات الأخرى ، فلا يقصد من البطل سوى الشخصية التي يعنى المؤلف بها عناية كبيرة ، فيلقى الضوء على جميع جوانبها النفسية ، لتمثيل نوع السلوك الذي هدف الكاتب إلى تصويره في قصته .

ومنذ الواقعيين والطبيين ، قد غلب على القصة في الآداب الغربية اتجاه آخر ، يتضح فيه إهمال البطل في معناه السابق ، إذ أصبح يقصد القاص إلى تصوير عدة أشخاص ، لا يخص بعنائه واحداً منهم بوصفه « البطل » ، وإنما يوليهم جميعاً عناية . وقد يتفاوتون فيها بعض التفاوت ، فيكون من بينهم شخصية رئيسية ، تفوق من سواها في القصة ، ولكنهم يتقاربون جميعاً في هذه العناية . ويقصد القاص ، في هذه الحالة ، إلى الكشف عن وعيم جميعاً بالقياس إلى الموقف العام في القصة ، فتصير غاية القصة الأولى هي الكشف عن جوانب موقف ، وعن أصدائه النفسية العميقة في مجموعة من الأشخاص ، يمثلون طبقة أو طبقات مختلفة في المجتمع . على أن مما يجب الانتباه إليه أن هؤلاء الكتاب لا يهتمون بتصوير الحالات النفسية لأشخاصهم ، ولكنهم يعنون بتصوير الحالات الواعية تجاه الموقف الخاص ، ومن خلال هذا الوعي تعرض الحقائق الاجتماعية . ولا يقف هذا الإدراك حائلاً دون تصوير الأشخاص متعارضين في المجتمع ، أو متصارعين معه ، أو ظهورهم بمظهر من شخصيتهم رحاء العمياء ، أو تصوير تعارض طبقتين من الطبقات الاجتماعية في اضطراعهما بعضهما مع بعض ، كالعمال والمستغلين لهم . وكانت غاية بلزاك في « الملهة الإنسانية (١) » تصوير موقف البرجوازيين مما ساد مجتمعهم من تقاليد ونظم . وقصد زولا إلى تصوير كفاح العمال لنيل حقوقهم والكشف عن قوى الشر في مجتمعهم ، وفي وراثتهم . ومن خلال الوعي البائس لشخصياتهم رسم قوى الشر الهائلة هذه وهي تتناهم اغتيالاً لا رحمة فيه ، وكان لتصويره أثر في إيقاظ الوعي الاجتماعي كي تنال هذه الطبقة حقوقها (٢) ، وشخصية « جيى هرف » - في قصة الكاتب الأمريكي « دوس باسوس » - مثال لتضحية من ضحايا المجتمع حين يسحق (٣)

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٨١ - ٤٨٤ وهاشبا .

(٢) أنظر ص ٤٧٨ - ٤٨١ وهاشبا من هذا الكتاب .

(٣) هذا الكتاب ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .

بطغيانه فرداً من أفرادهِ . وقد ولع «دوس باسوس» بتصوير الموجود في الفترات التي يعاني فيها من ألم الوجود تحت الضغط الاجتماعي الساحق . وهو يضمر ، في تصويرهِ ، الحالات السعيدة للشخصية لأن غايته هجاء المجتمع بتصوير ما يعانيهِ الفرد من نظمه وسلطانه (١) .

والوجوديون جميعاً يصورون في أدبهم الحقائق الاجتماعية من خلال وعي الأفراد في القصص والمسرحيات على سواء ، ويسمون أدبهم : أدب المواقف ، كما في قصص « الغنيان » و « عصر العقل » لجان بول سارتر . وكما في قصة « الغريب » لألبير كامو . ويعلمون أدبهم أدب ثورة ، « لأن الفكرة الثائرة ما هي إلا فكرة في موقف المضطهدين حين يثرون ، متعاونين ، ضد الظلم » . والوجوديون لا يحفلون في أدبهم باللاشعور إلا إذا ظهرت آثاره في أعمال الأفراد في مواقفهم عن وعي (٢) .

وقد بدأ يظهر في أدبنا هذا النوع من القصص الذي بهل فكرة البطل ، وبهم تصوير الوعي الاجتماعي لمجموعة من الأفراد ممثلة لاتجاه خاص في المجتمع على نحو ما قلناه ، وذلك الاتجاه ظاهر في قصة الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي : « الاتجاه » وفي قصة الأستاذ حنا مينه : « المصابيح الزرق » . وفي كليهما يتمثل اتجاه حديث للقصص في تصويرها ضروباً من الوعي الاجتماعي والكفاح المشترك ، في مواقف إنسانية تكشف عن استلاب في المجتمعات الحديثة ومأساته فيها ، وصراع البطولة الجماعية في سبيل التغلب على هذا الاستلاب .

وقد رأينا — فيما شرحنا في هذا الفصل — كيف تنزع القصص في العصر الحديث نحو الواقع الاجتماعي وتصوير الوعي الإنساني ، مع تعميق هذا الوعي بالطرق النفسية والفلسفية التي عنت بها القصة ، وأسهمت في توجيه الجهود المشتركة نحو النزعة الإنسانية القومية والعالمية . وقد رأينا الفرق بين عالم الواقع المحض وعالم الأدب .

(١) أنظر :

C. E. Magny : L'Age du Roman Americain, p. 120-133

(٢) ستحدث في الفصل التال عن فلسفة الوجوديين في فن المسرحية ، ولحن الموقف في الاتجاهات الفنية الحديثة ، أنظر كتابنا : الأدب المقارن الفصل الثاني من الباب الثاني ، وكذا ترجمتنا العربية لكتاب سارتر « ما الأدب ؟ » .

، والنواحي الفنية في اختيار الأحداث والشخصيات وطريقة القصص ، وهي مجالات أصالة الكاتب حين تشف عن ضروب الوعي الإنساني من خلال وعيه العميق الفني .

وَلَا زالت أمامنا مسألة أخرى هامة ، يبعد بها كذلك عالم الفن عن العالم الواقع المحض ؛ هي لغة القصة ، نرجبها لتحدث عنها في آخر الفصل التالي ، وموضوعه : الاتجاهات العالمية في المسرح بعد أرسطو ، لأن لها صلة وثيقة كذلك بقضية الأسلوب .
في المسرح .

الفصل الرابع

الاتجاهات العالمية في المسرح بعد أرسطو

مسبق أن تعرضنا لنقد المسرحية في هذا الكتاب حين تحدثنا عن أفلاطون. وأرسطو في الباب الأول ، وقومنا آراء أرسطو فيها على حسب المذاهب التي تلتها ، ثم قارنا في الفصل السابق نواحي النقد الفنية في القصة بكثير من نظيرتها في المسرحية وبخاصة على حسب ما قلتمناه من نقد أرسطو (١). ولكن المسرحية قد جد فيها كثير من التيارات الفنية والفلسفية في النقد العالمي بعد أرسطو ، بحيث لا يغنى فيها ما سبق أن ألقناه به من نواحي النقد في المواطن التي أشرنا إليها . ولذا نرى أن نشرح في هذا الفصل الاتجاهات الكبرى في المسرحيات العالمية . وسنجعل محور اهتمامنا بجلاء النواحي الفنية وبخاصة في المسرحيات العالمية المعاصرة ، غير مغفلين الجوانب الفلسفية التي يركز عليها ، والمذاهب الكبرى الأدبية التي دعمتها ودعت إليها ، ولكننا سنحرص مع ذلك على الاحتفاظ بطابع علمي في نقدنا ، يساعد على تكوين الوعي الفني لهذا الجنس الأدبي والتهوض بمستواه في الخلق الفني وتوجيهه .

وحيث اعتمدنا في هذا الكتاب على الجانب الزمني التاريخي في تتبع تطور النظريات التي عرضناها في فلسفة الأدب وأجناسه ، فإننا — احتفاظاً منا بوحدة هذه الدراسة — سنبدأ من حيث انتهى أرسطو في نقد المسرح ، لنبين كيف اتسعت مجالات المسائل التي كان له فضل البدء في جلائها ، وكيف أضاف إليها النقاد وفلاسفة الجمال العالميون مسائل جديدة ، مع تقوم هذه الاتجاهات في ضوء المذاهب الأدبية الكبرى . ذلك أن المسائل التي بدأ بها أرسطو في نقد المسرحية لم تحم كلها إجماع تاماً من مجال النقد الحديث ، وإن كان قد توسع فيها ، فبعدت كثير أو قليلاً عن مصلها الأول ، ثم أضيف إليها بعد ذلك مسائل جديدة كل الجدة .

(١) أنظر الفصل الأول والثالث من الباب الأول ، ثم صفحات ٥١٣ - ٥١٠ ، ٥١٦ وما يليها ،

(١)

موت المأساة ونشأة الدراما الحديثة

نخرج بنسب المجال عما رسمناه لأنفسنا إذا تتبعنا أجناس المسرحية المختلفة منذ عصر النهضة حتى اليوم ، ولكننا نرى من الضروري أن نكشف عن الأهمية الفنية لتطور عام في مفهوم المسرحية له قيمة كبيرة في تقويم المسرحيات الحديثة ، ذلك هو التطور الذي أدى إلى موت المأساة التقليدية ، ونشأة الدراما الحديثة انتهت في عصرنا الحاضر ، لا إلى خلط الأجناس الأدبية بعضها ببعض فحسب بل إلى مزج المذاهب نفسها ، في سبيل خلق ضروب من المسرحيات الواقعية الطابع ، التي تستعين في تعميق واقعيتها بمختلف الاكتشافات الفنية والعلمية ومختلف النزعات الإنسانية .

وسبق أن بينا أن أرسطو يقسم المسرحية إلى مأساة وملهاة ، ويفرق أرسطو بينهما في الحدث : فموضوع المأساة فعل نبيل ، في حين موضوع الملهاة الفعل الهزلي الذي هو قسم من القبيح ويثير الضحك ، وغالبا ما يكون حدث المأساة تاريخيا ، بخلاف الملهاة ، ثم في الشخصيات ، فبطل المأساة أرسطراطي ، وبطل الملهاة من أرذل الناس ، ثم في الحل الفاجع في المأساة ، والباعث على السخرية في الملهاة (١) .

ويمكن القول إجمالا بأن هذه الفروق ظلت مرعية في العصر الكلاسيكي الذي عني بتوكيد الفروق بين المأساة والملهاة ، وتوسع فيها . فلكل منهما لغته وتقاليده وغايته ، حتى عابت الأكاديمية الفرنسية على الشاعر كورني افتتاحه لمأساة « السيد » بمحدث الوصيفة ، لأنه تقليد ملهوى (٢) .

وبلغت المأساة قمة نضجها في العصر الكلاسيكي ، فإلى نيل البطل الماثور عن المسرحيات اليونانية . أصبحت مسئولية الفرد في تعرضه لتتائج فعله فردية ، بدلا من المسئولية عن ذنب لم يرتكبه البطل ، ويتحمل فيه تبعة أفعال غيره أو اللغاة في الصراع ضد القدر في المسرحيات اليونانية . ولأخذ مثلا لذلك مأساة أجاممنون لشاعر اليونان إيسخيلوس . فقد حلت به اللعنة التي استحقها أمرته . أسرة « اتريوس » . ثم أخذ في المأساة يكفر عن أخطاء

(١) أنظر : هذا الكتاب صفحات ٨٢ - ٨٤ .

(٢) أنظر . R. Bray : La formation de la doctrine classique . p. 305 .

أخرى كذلك ، بعضها مسؤوليته فيه جزئية . منها أنه قاد حملة حربية ظالمة أزهقت فيها أرواح المواطنين هي حملة طروادة . بسبب امرأة طائشة هربت من زوجها ، هي هيلين ، وضحي بابتسه اليرثى إفيجينيا لكي يبحر الحملة ، ثم أثار غيرة امرأته حين عاد من الحملة بإلحاحى السبايا : كلساندرا . وقتله امرأته كليتمسترا بعد عودته من الحملة منتصرا ، فكانت أداة عقاب له وقصاص منه عن اللعنة الموروثة . وعن الأخطاء التي ليس هو في الحقيقة المسؤول الوحيد عنها . وتصيح كليتمسترا بعد ذلك مسؤولة عن جريمتها في قتلها زوجها ، فهي - في ثلاثية (١) أيسخيلوس - ضحية عدوانها ، ويقتلها « أورستس » .

(١) ثلاث مسرحيات متتابعة للحقائك الشاعر أيسخيلوس ، شلت عام ٥٠٨ ق . م . وعنوانها جميعا Oresteia وعنوان الأول : « أجا منون » ، بعد عودته من طروادة مع أسيرته كلساندرا ، تقتله امرأته كليتمسترا . وعنوان الثانية : « كريفور » أو حاملوا المقيا ، وفيها يقدم أورستس بعد قتل أبيه أجا منون لي قبر أبيه ، ويضع على القبر خصله من شعره ، فتعترف بها عليه أخته اليكترا حين تقدم لتسقى القبر بالشراب ويدخل أورستس مع بيلادس - الأخ الولى لأجا منون - قصر أبيه في شكل سائحين ، ليزعما موت أورستس إلى أمه ، ويقتلان بذلك على قتل أيجستوس غليظا ، ثم على قتلها . وعنوان المسرحية الثالثة يومينيدس ، أو أرواح الاسترضاء ، ذلك أن أورستس عقب قتله لأمه انتقاما لأبيه ، تحمل عليه الفتنة ، وتساوره أرواح النعم أو ذباب النعم ، فيضحه أبولو بالذهاب إلى أثينا ، حيث يقدم للمحاكمة . وتتساوى الأصوات في محاكمة بين قطه والنفوس . ويرجع جانب النفوس الإلهة أثينا ، حيث تهوى ذباب النعم Furies Ernnies فتتحول إلى أرواح عطوفة خيرة : Eumenides الآلهة أن تؤسس اكرا ما لها ميديا في أثينا . وقد أخذ نفس الأسطورة سارتر . فألف فيها مسرحية جعلها قالبا لكثير من القضايا الفكرية المعاصرة وحولها إلى مسرحية : مواقف كا سنشرح فيما بعد . وقد أخذ نفس الإطار الأسطوري الكاتب الأمريكي يوجين أونيل ، ولكنه أجرى في الاطار أحداثا معاصرة ، في ثلاثية التي عنوانها : الحداد يليق بالكثرة Mourning becomes Electra ١٩٣١ . وثلاثة عشر فصلا . وعنوان المسرحية الأولى من هذه الثلاثية : « العودة » ، عودة أورا مانون قتاله جيش الشمال في الحرب الأهلية الأمريكية ، مع ابنه أودين ، إلى منزله ، حيث تنتظره امرأته كريستين ، وابنته لافينيا

ويرزح المنزل تحت عبء خطأ ارتكبه من قبل . ذلك أن أبراهام مانون ، والد إيزرا ، كان قد طرد من المنزل مربية عاشرها أخوه داوود وحملت منه : وتبعها أخوه ، وولد لها آدم الذي تسمى : برانت ، والى أن ينتقم لأبيه من تمد الأسرة . فماتت كريستين في غيبة زوجها . وقبلت لافينيا أن تكلم الأمر من أبيها على أن تاجر الأم حبيبها . ولكن الأم لم تتطع . فلست السم لزوجها في طمأنه عقب عودته . ويفضى بذلك قبل موته لابنته . والقسم الثانى عنوانه : « الانسان الخفق » . وفيه تغضى لافينيا إلى أخيها بسر موت والده ، ويقتل أودين أمه بدافع غيرة جنونية ، وانتقاما لأبيه . والقسم الثالث : « طريدة الشبح » يعود فيه أودين ولافينيا من سفر طويل بحثا عن النسيان . وتصيح لافينيا سحيفة بتطهها من « بتر » ، لكن أودين تطارد أشتياح الجريمة ، ويحكى ليبر أن لافينيا خاتنه ، ويتحدر . وتبقى لافينيا وحدها في القصر ، وتعلن عليها نوافذه . وهذه المسرحية الطويلة تتناول أحداث الحرب ، وأثر المواقف الاجتماعية في تكوين البعد النفسية ، فهي قروية على حسب المذهب التجريبي الذي ستحدث عنه بعد .

وهو ابنها من أجا ممنون ، انتقاماً لأبيه ، ثم يعرفه الندم ، يعانيه من الذباب التي هي أرواح الانتقام ، ويصبح موضوع محاكمة على جريمة أمام الآلهة في محكمة أثينا ، ولكن ترضى الإلهة أثينا أرواح الندم كما تكف عن عقابه . ففي المأساة اليونانية صورة صراع عام بين الخير والشر في العالم ، تضؤل فيه مسئولية الفرد ، فالدم بالدم ، والجرائم تعود إلى الجرائم . حتى ينتصر الخير أخيراً ، فيقف سبيل الدماء . وما مأساة أوديبوس الملك إلا صورة صراع بين الإنسان والقدر . ففي الأساطير اليونانية أن لا يوس والد أوديبوس كان قد اختطف ابن بيلوبس فاستحققت أسرته اللعنة . وحين آل إليه ملك طيبة انلره أبولو أن ولده أوديبوس سيقتله ، كما حدث في المأساة التي تحمل اسم الشاعر اليوناني سوفوكليس (١) . ويتحمل الابن بعد ذلك إثم فعلته ، فيتزوج بأمه ويقتل نفسه (٢)

وأما في المأساة الكلاسيكية فقد أصبحت التبعة فردية . يتعرض الشخص فيها لنتيجة أفعاله هو ، وعمقت الكلاسيكية بذلك في فهم المعنى المأسوي في مواجهة التبعة . فمثلاً أصبحت « فيلرا » في مسرحية راسين هي بطلة المأساة ، وانتصرت عاطفتها على الواجب ، فكانت ضحية إثمها . بعد أن كادت « هيوليت » - ابن زوجها الذي أحبته حباً غير مشروع فأبى هذا الحب الآثم - هو البطل ، وهو ضحية لعنة والده على الرغم من براءته ، في مأطاة يوريبيدس التي عنوانها : هيبوليتوس .

ويتبع الفرق الجوهرى السابق تغير في معنى « الخطأ » الذي يقع فيه بطل المأساة ، هو ما يطلق عليه باليونانية : هامارتيا ، فقد سبق أن رأينا أرسطو يفضل المأساة التي يرتكب فيها البطل الخطأ عن جهل ، أو يحاول أن يرتكبه ، ثم يعلم فيقلع عنه (٣) ، ولكن الكلاسيكيين جميعاً يجعلون أبطالهم على وعى تام بما يتعرضون لفعله ، وهو ما لم يفضلهُ أرسطو ، فالمأساة الكلاسيكية مأساة إرادية ، في حين كانت لا إرادية في صورتها المفضلة عند أرسطو . والمأساة الكلاسيكية مأساة واعية تتحدد فيها مسئولية البطل بما يأتيه هو من فعل يتحمل تبعته .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٦٢-٦٣ .

(٢) هذه الخلاصة في مسرحيات اليونان هي موضوع البحث في كتاب :

H. D. F. Kitto : Form and Meaning of Drama, London, 1959.

أنظر عل الأخص صفحات : ١-٨ ، ٥٤-٦٢ ، ٧٥-٨٦ .

(٣) أنظر هذا الكتاب صفحات ٦٤ - وما يليها .

وفي صورة ذلك الوعي وتلك الإرادة تولد الصراع النفسي عند الكلاسيكيين ،
وفيه تجلت الخاصة الجوهرية للاستيطان النفسي ، وهو ما سنذكره حين نتعرض لقضية
الصراع في المسرحية بعد قليل .

وقد رأينا ، في نقد أرسطو ، كيف يقضى المعلم الأول البطل الخير من المأساة ،
كما يقضى البطل الشرير ، ويحصر بطل المأساة في منزله بين المنزلتين يرتكب خطأ
(هارماتيا) لا عن لؤم وخصاسة (١) .. وقد رأى شراح أرسطو من الإيطاليين في
القرن السادس عشر أن الحالات التي ذكرها أرسطو لبطل المأساة ليست سوى أمثلة
لحالات مفضلة ، ولا استقصاء فيها . وتبعهم « كورني » من الكلاسيكيين الفرنسيين ،
فرأى أنه يصح عرض بطل خير لا شر لديه في المأساة ، يتعرض لاضطهاد ظلم استبدادي
على شرط أن يثر من الرحمة له أكثر مما يثر من الغضب والاشمئزاز من اضطهاده .
وضرب « كورني » مثلاً بمسرحيته هو : « بوليوكت » . وفيها البطل « بوليوكت » من
عليه الأرمنيين في أوائل عهد المسيحية ، يتزوج « بولين » ابنة حاكم أرمينيا عن حب
منه لها ، في حين تزوجته هي بحكم واجب طاعتها لابنها ، بعد أن رفض والدها
تزوجها ممن تحب : « سيفير » . ويعتق بوليوكت المسيحية خفية ، ويحطم الأصنام
في المعبد ، ويوكل عقابه إلى الحاكم - والد امرأته - إلا إذا اعتلر . ويأتي الاعتذار ،
ويعتزم الموت . ويعود سيفير الحبيب فجأة بعد أن ظن أنه مات في حملة حربية ،
فتقابل به بولين . وتفضي إليه أنها الآن أسيرة واجب الزوجية بعد أن اخفق حبها ،
وتطلب وساطته في نجاة زوجها من عقاب والدها ، ويبدو نبيلاً في بذل وساطته ، ولكن
لا تجدى ، إذ يموت زوجها صبراً . وتعتق هي على الأثر المسيحية . ويرتاع الأب من
اعتناق ابنته عقيدة زوجها الشهيد ، على أنه قد قتل زوجها لا عن اقتناع ، بل استخذاء
وترقلا للأمبراطور ، فيعتق المسيحية بلوره ، وتنتهي المأساة بأن يعد « سيفير » بالتوسط

(١) أنظر هذا الكتاب نفس المرجع السابق . ويقصد أرسطو بالخطأ الجهل بالتفصيل السامة في حالات
المأساة المثل عند ، كمالتي أوديوس وإفبجيا ، لا الخطيئة ، فإنه لا يفضل مثل حالة ميديا ، وإن كان
خطوها لا يدل على أسفاف - أنظر ص ٧٩ - ٨٠ من هذا الكتاب ، وفي الحقيقة يرد أرسطو مل استاذ
أفلاطون الذي حمل مل الشراء لأنهم في المأساة يقتلون الخيرين إلى الشقاوة والأشقياء إلى السادة ، أنظر
أفلاطون : الجمهورية : ٣٧٧/٢ ، ٣ ، ١٣٩٢ ، ب ٣٩٧ ر - والقوانين ف ، ٢ ، ٦٦٠ ، ٦٦٢
ج ، وهذا الكتاب ص ٢٥ - ٢٧ .

Gerald, F.: Aristotle's Poetics, the Argument,
Cambridge, 1957, p. 367-375.

للمسيحيين لدى الأمبراطور كي لا يقسو عليهم من بعد . وفي رأى « كورنى » - تطبيقاً لمبدئه السابق - أن القديس بوليوكث هو بطل المأساة . وقد أثار اضطهاده من الشفقة عليه أكثر مما أثار من الحقد على من اضطهدوه ، لأن هذا الاضطهاد نفسه صورة من صور الضعف الإنسانى . على أن نقاد الكلاسيكية هاجموا هذا التجديد من جانب « كورنى » في جعل بطل المأساة خبراً كل الخير . فقد اعتد فولتير بأن بطل المأساة ليس « بوليوكث » . يقول فولتير « الشهيد الذى لا يكون سوى شهيد مبجل كل التبجيل يحسن تصويره في حياة القديسين ، ولكن لا يجوز بحال شخصية من شخصيات المسرح . وبدون شخصية « سيفير » وشخصية « بولين » . لم يكن المأساة بوليوكث أن تنال أى نجاح (١) » .

ويرى « كورنى » أيضاً - تبعاً لما رآه قبله شراح أرسطو من الإيطاليين كذلك - أنه يمكن عرض الشريرين أبطالاً للمأساة ، لأن عقابهم الرادع - نتيجة لشروهم - يؤدي إلى تطهير بعض القناص الإنسانية . عن طريق المأساة الإدارية الواعية وإثارة الخوف من البطل والرحمة على ضحاياه . وفي هذا توسع من الكلاسيكيين في فهم « الهامارتيا » وفي فهم التطهير معاً (٢) . وقد ضرب كورنى مثلاً لذلك مسرحيته « رودوجون أميرة البارثيين (٣) » . وفي هذه المأساة تبدو كليوباترا أميرة الشام شريرة

(١) أنظر : Cornille : 2è Discours sur la Tragédie, dans : Oeuvres Complètes, Paris, 1888, 2, p. 561-566.

وبها شروح فولتير وتعليقاته .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٦٤ وما يليها ، ٧٤ - ٧٨ .

(٣) Rodogune, Princesse des Parthes من هذه المأساة تشهر ، كليوباترا أميرة الشام حرباً على زوجها ديمتريوس حين يعود من رحلته مصطحباً الأميرة رودوجون بنت البارثيين على عزم الزواج منها ، وتنجح في حربها ضده ، فتقتله ، وتأخذ رودوجون أميرة ، ويتم عقد صلح مع البارثيين على أن تزوج رودوجون أحد ولديها من ديمتريوس ، وهما : أنتيوكس وسيلوكوس . وتحفظ رودوجون لنفسها بحق تعيين أسبق هذين التوأمين ميلاداً ليكون هو الزوج ، لأنها هي وحدها التي تعرف هذا السر . وفي نفس الوقت تقضي سراً إلى كل من ولديها أنه سيكون هو في الوارث للعرش إذا قتل رودوجون . ويرفض كلاهما ، لأنها يحبها . وعلى الرغم من أن رودوجون تحب أنتيوكوس وحده ، فإنها تملن أنها ستزوج من ينتقم لأبيه منها فيقتل أمه . فيتنازل سيلوكوس عن الزواج وبعد أن تحقق الأم في حمل ولديها على قتل رودوجون ، تحاول أن تثير القنبرة في قلب سيلوكوس لفقده حب رودوجون ، ولكن الحب الأخرى المتشكك من قلب سيلوكوس يجعلها تحقق كذلك في هذه المحاولة . فتبدأ بالمثل بنفسها ، فتقتل إبنها سيلوكوس ، وتدس السم في الكأسين اللتين سيتناولهما أنتيوكوس ورودوجون في حفل زواجهما ؛ ولكن الرية حول مقتل سيلوكوس قتل رودوجون على تخيير أنتيوكوس من شرب الكأس ، وتقرى كليوباترا أن حلتها متعرف ، فتتناول هي الكأس الموت ، وهي تقدم هبتها للزوجين .

خالصة ، ولكن لا ينبغي أن ننسى تعليق « كورنى » على هذه المأساة بأن مثل هذه الجرائم ليست فيها خسارة ولا إسفاف الأذى ، وتدفع إليها الأطماع الكبيرة التي لا تتاح لسواد الناس (١) ثم يعقبها الاعتراف بالخطأ . وهذا — فى نظرنا — ما يقرب نوع جرائم كليوباترا من نوع آثام ميديا (٢) فى الأدب اليونانى ، وهى من نوع المأسى التي لم يفضلها أرسطو .

وفى العصر الكلاسيكى كذلك حدثت تغيرات بعدت بالمهابة عن مفهومها القديم . أهمها ماسماه كورنى : « ملهاة البطولة (٣) » ، فى مقلدة مسرحيته : دون سانش (٤) . فمخفصياتها شخصيات مأسوية ، لا تقتصر فيها ، فى حين موضوعها ملهوى . وفى تقديمه لتلك المسرحية يرى أن الأولى أن نبحت عما يثير خوفنا . لا فى شقاء طبقة الملوك والنبلاء الذين لا يشبهونا إلا من حيث مصائرهم حين تكون إنسانية . ولكن فى نظائرها من هم فى مثل موقفنا وملابسنا من غير الاشراف وذوى العروش المتهالكة . لأن ذلك أدعى للخوف والرحمة وأقرب لواقعنا . وفى تلك المسرحية يختلط الجسد بالهزل .

وفى نفس العصر وجدت المأساة اللاهية ، خليطاً من عناصر المأساة والمهابة . وكان الكلاسيكيون يطلقون هذا الإسم على المسرحيات التي تستعير من الملهات نهايتها السعيدة ،

(١) أنظر المرجع السابق ، نفس الموضع ، وكلا :

Lanson : Corneille, 6^e édition, Paris 1922, p. 70

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٥٩ — ٦٠ وهامشها .

(٣) Comédie héroïque.

(٤) Don Sanche d'Aragou ، تأثر فيها كورنى بمسرحية أسانية عنوانها : القصر المضطرب El-palacio Confuso ، وموضوعها أن كارلوس فارس مجهول الأصل يحب الملكة إيزابيل ، ملكة تشالة ، وهى تحبه ولكن تدارى حبه لمر الذى يكتف موله ، وكان عليها أن تختار زوجها لها من بين أمراء ثلاثة فى الملكة . ويشهد كارلوس جلسة الاختيار ، ويكون هزأة بين القوم لأنه دونهم . وتتناظر لتلك الملكة ، فنحنه صفة الليل ليكون مثلهم ، فينال لقب ماركيز فى الحال ، ثم تغلب منه أن يختار لها زوجها . وعلى الأثر يستشير دون كارلوس النبلاء الثلاثة ، ويتقدم فى مبارزة . ويقبل أحدهم — وهو دون ألفار — التحدى . وتتبادل الملكة ودون كارلوس الاعتراف بحب كنيهما للأخر . وتغاف الملكة على حياة حبيبها فتزجل المبارزة لند . وتسرى الإشاعة أن ابن ملك أراجون المتوفى هو الآن فى خدمة الملكة . وفى العمل الخامس يكتشف أنه هو دون كارلوس الذى ربه أحد نصيادين ، فى حين كان مجهول هو نفسه قبل مولده . ويصبح دون كارلوس هو دون سانش ، ويكون له الحق فى الإقرار بالملكة .

بعد التعرض لأخطار تنجو منها الشخصيات المسرحية دون سفك دماء . على أن بعض النقاد الكلاسيكيين كانوا يرون أن مجرد النهاية السعيدة لا يخرج المسرحية عن نطاق (١) المأساة . ثم إن المأساة اللاهية تخط في شخصياتها بين من هم من طبقة أرستقراطية وطبقة برجوازية ، وبين الشخصيات التاريخية والشخصيات المخترعة . وتعدد فيها الأحداث والحلول . وكان هذا الجنس مألوفاً في المسرحيات الأسبانية والإنجليزية ، حتى بعد موته في الكلاسيكية الفرنسية (٢) .

وقد أدت هذه التجديدات — في مفهوم الملهة وفي خلطها بالمأساة — إلى زلزلة مفهومها . وأسهم النقد الأدبي المعاصر في ذلك . فمن ذلك ما أشرنا إليه سابقاً في نقد كورنى ، ومنه أيضاً ما ذكره الناقد الفرنسي : فرانسوا أوجيه ، في مقدمة مسرحية : صور وصيداً (٣) ، يدافع عن خلط المأساة بالملهة لتحاكى المسرحية الحياة الواقعية التى تخطط فيها السموم بالابتسامات .

فحين بلغت المأساة ذروتها آذن كمالها بالزوال ، شأن كل الأجناس الأدبية ، تمهيداً لنشأة جنس أكمل منها على انقاضها . وأول ما أصاب المأساة من تغير عميق.

(١) أنظر مرجع رينيه برائى السابق ص ٣٢٩ — ٣٣٠ ، وما يستحق الملاحظة أن مسرحية « السيد » لكورنى مأساة ونهايتها سعيدة ، ولكن كورنى كان قد وضع لها ابتداء اسم المأساة اللاهية . ونظير مسرحية السيد ، مسرحية فارست بلقوته ، فهى مأساة ذات نهاية سعيدة في جزئها الثانى .

ونبه كذلك إلى أن بلوتوس في مقدمة ملهاته : أمفيديون ، يسبها المأساة اللاهية ، إذ فيها من المأساة خطورة الموقف ومن الملهة الحد السعيد .

(٢) نفس المرجع السابق .

(٣) تمثل لهذا الاتجاه كذلك مسرحية : صور وصيد Tyr et Sidon لجون سكلاندر J. Schalandre . وكانت هذه المسرحية مأساة ، فعلمنا المؤلف نفسه إلى مأساة لاهية عام ١٩٢٩ . وموضوعها في الحرب القائمة بين ملكى صور وصيدا ، وأن ابن ملك كل منهما وقع أسيراً في يد عدوه . و « بلكار » ابن ملك صيدا وقع في حب ميليان ، وكان الرسول بين الهيين يورديس ، مربية أخت ميليان الكبرى : كاساندر . وحين تكتشف المريية أن سيدتها كاساندر تحب هى أيضاً بلكار تحاول عبثاً تغيير مواعف الحب نحو سيدتها . وفى نفس الوقت ، يقع ابن ملك صور الأسير في صيدا في جريمة خيانة زوجية في بلاط الملك ويقتل . فيقرر ملك صور قتل بلكار ، قصاصاً ، ويؤجل التنفيذ لئلا تقبى المريية هربة على سفينة ، مع حبيبته . وحين يكتشف أنها كاساندر التى لا يبادلها الحب ، هرب من السفينة في زورق ، فتلقى كاساندر بنفسها إلى البحر ، وتكتشف أختها ميليان جثتها ، وتهم في قتلها ، ولكن تظهر برائتها ، ويمود بلكار إلى حبيبته الحقيقية : سليان ، ويمضى عنه ، وتنتهى المأساة بنهاية سعيدة .

لمفهومها ظهر في دعوة « ديلرو (١) » إلى الملهاة الجلادة ، أو الدراما الرجوازية ، التي تأخذ موضوعها من الواقع لا من التاريخ ، وتصور الموقف والملايسات من خلال شخصيات عادية من الطبقة الوسطى ، وتختلط فيها عناصر المأساة بالملهاة (٢) . وتجلت الدعوة نفسها في النقد الألماني على يد لسنج ، وشيلر ، ولندفيج ، وهيل . في أوائل القرن التاسع عشر (٣) .

وعلى أثر ذلك ظهرت الدراما الرومانتيكية على أنقاض المأساة القديمة . وأشهر من تعد لهذه الدراما وطبقها في إنتاجه في الأدب الفرنسي هو فكتور هوجو . في مقدمة مسرحيته : كرومويل . وفي هذه المقدمة يتخذ هوجو شكسبير قنوة له في هذه الدراما التي تخطط فيها الجدل بالسخرية ، ويتجاوز ما هو أدنى وما هو أسمى ، ويتعاقب الضحك والبكاء ، وتمحي حدود المأساة والملهاة في مفهومها القديم ، لتؤلف كلا متسقاً يحاكي الحياة ، ويتخذ مادته منها . ولم يعد البطل في هذه الدراما أرستقراطياً ، بل من الرجوازيين أو عامة الشعب . وقد يظهر شريراً ، على أن يلقى عيباً شره على نظم المجتمع . ولكن البطل الرومانتيكي يظل حالماً غريباً في مجتمعه ، وتنتهي مشروعاته بالإخفاق . وأشهر الدرامات الرومانتيكية التي لا تزال ذات قيمة فنية هي مسرحية : روى بلاس (٤) . لفكتور هوجو نفسه ، وفيها طبق دعوته السابقة للدراما الرومانتيكية

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٢٧٠ - ٢٧٥ .

(٢) أنظر :

Diderot : Oeuvres, édition de la Pléiade, 1946, p. 1274-1303.

(٣) أنظر :

Eric Bentley : Playright as Thinker, New York, 1955, p. 25-29

(٤) Ruy Blas - (١٨٢٨) وتدور حوادثها في أسبانيا في أواخر القرن السابع عشر . وفيها الملك شارل الثاني شخصية تافهة يشغل بالصيد والاهتمام بشئون المملكة ، تاركا زوجته الألمانية الأصل : ماري دي نوبورج ، فرسية تقاليد القصر القاسية ومكائد رجال الحاشية . ومن هؤلاء دون سالوست الذي أغوى إحدى الوصيفات فحكمت الملكة بنيه ، فذهب مكيدة للانتقام . وذلك بأن قدم لرجال القصر خادمه : روى بلاس - نبيل القلب ، من أصل متواضع ، تربى في إحدى مدارس الإحسان - على أنه هو دون سيزار دي بازان ، والأخير ابن عم ادون سالوست ، أضعاف ثروته وصار يوهيميا ، وقد سجنه دون سالوست وأمر بنيه قبل تقديمه لروى بلاس مكانه . ثم يحيل روى بلاس يوقع عهداً يشهد فيه بأصله ، ويتمهد بطاعة دون سالوست متى لزم الأمر . وكان روى بلاس مثال الرومانتيكي الحالم بالمجد والإصلاح والانتصاف للفقراء من الأغنياء ، كما كان يجب المملكة من بعد ، وقد أتاح له دون سالوست - بتقديمه لرجال القصر على أنه أمير - أن يحقق حلمه . وتجه الملكة وترثمه إلى درجة رئيس وزراء المملكة ، فيقوم باصلاحات كثيرة . وفي قبة

وفي نهاية القرن الثامن عشر والثالث الأول من القرن التاسع عشر ، ازدهرت الميلو دراما (١) ، أو الدراما الشعبية . وساعدت أحداث الثورة على ظهورها ، إذ أوجدت جمهوراً للمسرح على خط ضئيل من الثقافة ، ومولعا بالأحاسيس القوية . وفي الميلو دراما تبلغ داعية الألم (٣) أقصاها ، فمن أشباح إلى سراديب أرضية ، إلى شراك لأحداث القتل والحياة . وتدور هذه الأحداث حول التكنيل بالبريء ، وخيانة العهود ، ورياء الصداقة ، أو الإخلاص الذي لا تشوبه شائبة ، والحب المطلق ، وفجاعات المصائر في الانتقام الخالي من الرحمة أو الظفر بروة غير منتظرة ، أو التعرف على من فقدوا من الأهل والأطفال . وتنتهي غالبا بانتصار الضعيف بعد عناء قاس يتعرض له من الطغاة . والشخصيات فيها سطحية التصوير ، مقسمة بين خيرة وشريرة دون تنوع . وتدور أتماطها حول أربع شخصيات رئيسية عدا الشخصيات الثانوية الكثيرة : الشباب السوداوى المزاج المحب الشجاع ، والفتاة أو المرأة الطاهرة المظلومة ، والخنائن الذي يجهل المشاعر الإنسانية جميعاً ، ثم شخصية غليظة الطبع قاسية وصولية غامضة . ويتخلل العرض موسيقى وسيمفونيات تساعد على شبوب الأحاسيس الغليظة . وتسترضى هذه المشاعر بانتصار الخير في النهاية . ولا يولى المؤلف الأسلوب أية عناية . والأحداث في مختلف الميلودرامات تكاد تكون مكرورة . ولاخلاف في أن الميلودرامات ليس فيها عمق في الفكرة ولا قوة في المشاعر ، على الرغم من شيوعها في العصر الرومانتيكي في الآداب الكبرى الأوروبية . ولا تغفل الإشارة إلى تأثيرها العميق في الدراما الرومانتيكية ، فمسرّحية « روى بلاس » السابقة الذكر ، بها آثار واضحة للميلو دراما في بساطة التحليل النفسي ، وسوء طوية دون سالوست المطلقة ، مقابل طيبة روى بلاس الخالصة . على أن الميلو دراما قد أثرت في إدخال الموسيقى في المسرحيات الحديثة ، مثل مسرحيات إبسن . ثم إن عناية مؤلفي الميلو دراما بالحكاية أو

= مجده يعود دون سالوست ، ويزيد دعوة للملكة أن تأتلفي نزل روى بلاس ليلا وتقع الملكة في الفخ ، وتكاد تغفل الخلطة بمقدم دون سيزار الحقيق الذي انتحل روى بلاس شخصيه ، ولكن يمنه دون سالوست ، فبهده باشهار الفضيحة في هذه الزيارة المهيبة ، ويجبرها بأن روى بلاس ليس سوى خادم له . ويتقمم روى بلاس نفسه بقتل دون سالوست ، ثم يقتل نفسه .

(١) Melodrame - والكلمة مركبة من ميلوس ومعناها باليونانية : غناء . ودراما . وقد أتى هذا الاسم من السيمفونيات التي كانت تسبق دخول الشخصيات فيها ، وتصحب الأحداث الهامة ، ولكن منهاها التي أصبح يتجاوز مجرد المنى القوي للاسم ، كما نشرح .

(٢) أنظر ص ٦٤-٦٥ من هذا الكتاب .

الحدث في المسرحية مهدت للمسرحيات المحككة الصنع (١) ، على يد الكاتب الفرنسي أوجين سكريب (١٧٩١ - ١٨٦١) وقد أثرت في بناء كثير من المسرحيات الحديثة ، على الرغم من أن مسرحيات ذلك الكاتب ليست ذات قيمة أدبية . وأخيراً ساعدت الميلو درامات - مع الرومانتيكية - على موت المأساة نهائياً في مفهومها القديم ، وعلى ظهور الدراما الحديثة ، وإن كانت خصائص الميلو درامات التي أشرنا إليها تعد عيوباً فنية خطيرة في المسرحيات الحديثة . وبرغم أن الدراما الرومانتيكية تبعد عن الغوص في صميم الواقع . لأن بطلها حالم يتعلق بعالم مثالي لا وجود له .

وقد عرف زولا للحركة الرومانتيكية فضلها في القضاء على القيود المأسورة الجامدة من الوحدات الثلاث : ومن البطل الأرسطي النبيل ، وأشاد بعنابها بالحدث والحركة في المسرح ، ولكنه عاب عليها مع ذلك طابعها الشعري ، وأنها لا تأخذ موضوعاتها من الحاضر . وفي رأيه أن الأدب إذا كان عليه أن يساير الإنسانية فلم تعد الرومانتيكية كافية لا في طابعها الشعري ، ولا في لجوئها إلى الموضوعات التاريخية التي لا تشف عن الحاضر ولا في تصويرها لشخصيات سطحية حاملة ، خالية أو تكاد من التحليل النفسي ، مما يضعف الأثر الدرامي ، ويطمس معالم المسرحية ، بتقريبها من الملحمة القديمة . ثم يدعو زولا إلى تصوير الواقع في الأحداث والشخصيات والقضايا ، وينذر بأنه إذا لم يلجأ المسرح إلى الاتجاه الواقعي فإنه مفضى عليه بالموث لا محالة . وفي هذه الدعوة تجلت معالم المسرحية ، الحديثة ، بالرغم من أن زولا يحتم فيها ما لم يلتزمه الواقعيون من ترتيب الأحداث بحيث تشف عن النتائج التي انتهى إليها العلم ، وبخاصة عن أثر الوراثة والبيئة . وفي هذا وحده تفرق الطبيعة عند زولا عن الواقعية الحديثة (٢) . وفي

(١) ما يسمى بالفرنسية *la pièce bien faite* وبالانجليزية *well-made play* — ولا نريد أن يسترسل في شرح نظريات لا أثر لها في نقد المسرحية الحديثة . والتأمل في كثير من المسرحيات التي بدأ بها مسرحنا العربي والتي لا قيمة أدبية لها ، يجد بها كثيراً من السمات الميلودرامية . وقد ساعد كذلك على ظهور الميلودراما حركة المأساة والانطلاق الأدبية في ألمانيا ، والقصة السوداء على يد آل راد كليف في إنجلترا . أنظر :

Allardyce Nicoll : *World Drama*, London, 1854, 432-438, 461-462 485-487, 604-605.

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٤٦-٥٨١ ، ٥١٩ ثم :

E. Zola : *Le Naturalisme au Théâtre*. Paris, 1965, p. 8-25

وكذا مرجع أريك يتل السابق الذكر ص ٧ - ٨ .

الاتجاه الواقعي تمثل مجرى الوعي الحديث . لسيطرة الإنسان على الحياة ووسائلها ، أو شعوره الحق بموقفه من عقابها ، فصارت الواقعية طابعاً عاماً للاتجاهات المسرحية الكبرى منذ دعوة زولا ، حتى في المذهب الرمزي نفسه الذي كان يسمى اتجاهاه المسرحي : المثالية الواقعية (١) ، ثم في التعبيرية التي استعانت على جلاء الواقع بالكشف عن عالم اللاشعور في شخصيات المسرح ، وكذلك في مسرحيات الفكرة ، والمسرحيات الملحمية على نحو ما دعا إليه « بريشت » الألماني .

وفي الدراما الحديثة صار البطل رجلاً عادياً من عامة الناس أو أدنيائهم ، وفيما قد يغلب طابع الملهاة التي ترى فيها الحياة وتنتقدها ، أو طابع المأساة لشعر بأسمى المصير . وعلى الرغم من أن طابع المأساة أو الملهاة قد يفسر نوع التأثير المسرحي في الجمهور ، وسر نجاح المسرحية لديه واهتمامها بها ، فقد اختلطت المأساة بالملهاة ، بحيث لم تعد قواعد التفريق بينهما معياراً لنضج الخلق الفني . فالحياة أخلاق وأفكار وشخصيات ذات حركة نفسية وسط مجتمعات لا ركود فيها ، لا في سطحها ، ولا في أعماق مستويات الوعي .

ولا ينبغي أن يفهم من شرحنا لموت المأساة الكلاسيكية أننا نقصد إلى القول بأن العنصر المأساوي لا وجود له في الدراما الحديثة . ففي هذه الدراما يعمق معنى الضحك حتى يقرب من البكاء ، في حين تتجلى أبعاد المأساة في وعي الفرد وفي سوء النظم الاجتماعية (٢) معاً . وبهنا جلاء النواحي الفنية للدراما الحديثة من خلال الاتجاهات الكبرى العالمية ، مبتدئين دائماً بما قاله أرسطو لتجاوزه . وواضح أننا نقصد إلى جلاء ما يخص المسرحيات بوصفها خلقاً أدبياً ، لا ما يخص الإخراج والتمثيل . ولهذا سنعالج المسائل الآتية بالترتيب : الحدث أو الحكاية ، والشخصيات وأبعادها في الصراع الدرامي ، والموقف الدرامي ، والفكرة في مفهومها الحديث ، لنختم هذا الفصل بالحديث عن المقالة والأسلوب .

{(١)} idéaloréalisme

Erie Bintly : op. cit. p. 30-34

{(٢)} أنظر

وكذا :

anson : Esquisse d'une Histoire de La Tragédie Française Paris, 1954, P.

182-192.

(٢)

الحكاية - الحادثة

أنتحصر أهمية المسرحية في حكايتها المحكمة ، أم في تصوير نفسية الشخصيات ، أم تكسب قيمتها الفنية من الفكرة أو الأفكار التي تحتوى عليها ، أم من المشاعر المثارة ؟ الحق أنه على الرغم من أن المسرحية قد تختص بطابع يغلب عليه ضرب من ضروب الإثارة الفنية السابقة ، فإن أهميتها في وحدتها الفنية المتضمنة لهذه النواحي الفنية جميعها بصورة من الصور . ومن ثم نعلل شروحنا لكل منها .

وسبق أن أهتم أرسطو بالحكاية لأنها أساس الفعل ، وهو مدار الشقاوة والسعادة (١) ، وجعل الحكاية محور أهم النواحي الفنية والوظيفية المسرحية ، من المحاكاة والوحدة العضوية والتطهير . وكثيرا ما ردد بعض النقاد العالمين أن نظرة أرسطو هذه قد بليت ، لأن الأحداث في القصة أو المسرحية لا تخلق أدباً ، ولكننا شرحنا وجهة أرسطو في أنه قصد إلى إحكام الحكاية المرتبطة بالشخصيات ونفسيتها وتطورها ، لأن الأحداث الفنية بمثابة النتائج والثمرة للشخصيات (٢) ، كما يؤخذ من مجموع نقده ، وبهذا المعنى لازالت ذات قيمة . فكل مسرحية لها نوع من النمو والتقدم في أحداثها ، على أن تتركز هذه الأحداث حول مسألة أو فكرة أو قضية يدور حولها نوع من الصراع كما سنشرحه بعد ، يتبلور في عاقبة الأمر في صور محاجة فنية تشبه الحاجة المنطقية ، لا بطريق سرد الأحداث ، بل بعلاقتها السببية .

وكان الاتجاه الأرسطي والكلاسيكي إلى تركيز الحدث (٣) . وبلغ التركيز أقصاه في المذهب الكلاسيكي ، في الدعوة إلى وحدة الزمان والمكان (٤) . ثم قضى الرومانتيكيون على وحدتي الزمان والمكان وأبقوا على وحدة الحدث ، كما بين ذلك فكتور هوجو في مقدمة مسرحيته : « كرمويل » . على أن مما يلحظه النقد الحديث أن امتداد المسرحية الطويل في الزمن يضعف تصويرها الفني . فمثلا يمتد الزمن في مسرحية شكسبير : انطون وكليوباترا ، إلى نحو عشرين عاما ، وهي من أضعف

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٥٥ - ٥٦ وفيها شرح لمعنى الحكاية والحدث في المسرحية .

(٢) راجع هذا الكتاب ص ٥٢ - ٥٦ .

(٣) لمايير تركيز أرسطو الحدث أنظر ص ٥٨ - ٦١ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ٦٨ - ٧٢ من هذا الكتاب .

مسرحيات شكسبير فنياً لهذا السبب ، كما لحظ ذلك النقاد . وغالباً ما يركز « إيسن » الحدث في مسرحياته ، بحيث لا يكاد يتجاوز يوماً واحداً ، مع أنه من آباء المسرحية الحديثة .

وقد فسر « كورنى » الكلاسيكى وحدة الحدث على نحو فريد لا ينبغي إغفاله فقد : رأى أنه يجب أن يقصد به « وحدة الخطر » أو « وحدة العقبة » فتتعدد الأحداث الجزئية للشخصيات على شرط أن يكون واحد منها كاملاً ، والآخر غير كامل . ولكن له وظيفة فنية هي تأكيد الحدث الأول ، وإظهار السمات النفسية للشخصيات . وفي مسرحيته الشهيرة : السيد (١) ، يحب دون رودريج ودون سانش كلاهما شيمين ، في حين تحب شيمين أولهما ، وتحب الوصيصة دون رودريج ، ولكنها لا يحبها . وقد كانت الأكاديمية الفرنسية قد نقّبت تعدد الحدث في هذه المسرحية التي كان عنوانها أولاً : المأساة الالهية ، ثم سماها مؤلفها بعد : مأساة (٢) .

أما تعدد الحدث أو تعدد الحلول في رقابة ، مع وحدة الخطر أو بلونه ، فلا يزال عيباً فنياً يوزع مشاعر الجمهور . ويضعف قضية المؤلف في تصويره ، وقد كان ذلك شائعاً في المسرحيات (٣) الرعوية ، وفي بعض المسرحيات (٤) الكلاسيكية .

-
- (١) Lecid (١٦٣٦ م) أنظر موجز الأحداث والفكرة في هذه المسرحية في هاش ص ٤٦٨ .
(٢) أنظر ، المراك حول هذه المسألة ، مرجع كورنى السابق الذكر ج ٢ ص ٥٧٥ - ٥٨٣ ، وكذا مرجع هنرى برى ، السابق الذكر ، ص ٢٤٧ - ٢٤٨ - وكلنا : لانسون أ : كورنى ، ص ٦٥ .
(٣) هذه المسرحيات نشأت أولاً في الأدب الإيطالي ثم الإسباني ، ومن أشهرها في الأدب الفرنسى ، مسرحية الرعاة الشعرية : Bergeria ، الشاعر ، راكان (١٥٨٩ - ١٦٧٠) - مثلت عام ١٦١٨ - والشخصيات فيها كلها رعوية ، ولكنها أتمتة لشخصيات أرسنقراطية . وفيها أرتنيس قد رعد أهلها بتزويجها من لوسيداس ، ولكنها تحب تيزماندر ، في حين يجب هو « أيدال » حبا لا أمل فيه ، لأنها تحب بدورها السيدور حبا بائسا كذلك ، لأنه يجب أرتنيس . فتحاول أن تترهب . فيحاول السيدور الانتحار . وحين تلم بانتحاره تحف من القدير إليه ، وتقع منشيا عليها في أحضان والده الذى يترحم التجميل بزواجهما . ويلم والد أيدال بالعلاقة بينها وبين السيدور . فيلتزم أن يهبها لآلهة ديانا ، ولكن تيزماندر ينقلها ، فتعثر من بالجميل ، وتحبه بدلا من السيدور . وتبنى العقبة الأخيرة في زواج أرتنيس من السيدور : أن الآلهة ديانا سوف تذر والدا الفتاة ابنتها لها ، وهى طفلة ، رأت ألا يكون زوجها غريبا عن البلد ، وتزول كل عقبة حين يكتشف سيلين ، والد أرتنيس ، أن السيدور ليس سوى ابن لأخيه كان قد اغتفى في صفته .
(٤) مثل ملهات الوصيصة la Suivante (١٦٣٤) لكورنى . وفيها يجب ثيات الوصيصة أمارانت ، ولكنه يريد أن يتخلص منها يجب سيدتها دانفيس . فيقرب ما بين أمارانت وفلورام ليحب كلاهما الآخر ، في حين يعتقد حب قوى بين دانفيس وفلورام ، ويعتقد الموضوع أكثر من ذلك حين يجب والد دانفيس الشيخ =

ويغلب تعدد الحدث في مسرحيات شوقي : ففي مسرحيته : مصر كليوباترا ، حدثان . هما حب كليوباترا لانتونيوس ، ثم حب حابي لهيلانه . وكذلك مسرحية شوقي الأخرى : أميرة الأندلس ، تختتم المأساة بمحبتين مختلفتين : فمن ناحية نهار دولة المعتمد بن عباد في أشبيلية ، ويسجن الملك الشاعر وأسرته في شمال أفريقيا عند ملك المرابطين : يوسف بن تاشفين ، ومن ناحية ثانية يتعقد زواج حسون ببيثينة ابنة ذلك الملك العاثر . ونرى كذلك تعدد الحدث والحلول في مسرحيته : على بك الكبير : فمع غدر محمد أبي الذهب بسيدته ، يوجد حدث آخر : هو ولوع مراد بأمال ، ثم اكتشافه أنه أخ لها (١) . وتعد الأحداث والحلول على هذا النحو النحو يضعف الوحدة التي تتركز فيها الأحداث والمشاعر . ومن شأنه أن يوهن الأثر العام للمسرحية . وربما أراد شوقي بتعدد الحلول - على نحو ما ذكرنا تخفيف وقع المأساة على جمهور لم يكن قد تهيأ لها ، كما سبق أن نبه لذلك (٢) أرسطو .

والمنطق الدرامي يختلف اختلافا جوهريا عن نظيره في القصة . فمجال الشرح والتفسير وتوثيق الصلات بين الشخصيات والأحداث - بحيث تتجلى فيها الوحدة - أوسع في القصة منه في المسرحية . ففي المسرحية لا بد أن يرتبط تتابع الحدث بالشخصيات ، بحيث تتسم الحركة الخارجية للأحداث مع الحركة الباطنة النفسية للشخصيات ، حتى يكون منطق المسرحية نابعا من نفس الأفعال التي لا طريق لعرضها سوى الحوار . ومن هذه الناحية يظهر الفرق بين المسرحية والقصة حين تصاغ القصص في مسرحيات ، فتعرض لخطر التقضاء على منطقها الفني الذي كانت قد اكتسبته في القصة ، ويحتاج المؤلف لتلافى هذا الخطر في المسرحية إلى جهد كبير . فقد نفهم تعدد المصائر والأحداث في مسرحية أخذت من قصة الأستاذ نجيب محفوظ : « بداية ونهاية » ، حيث تنتحر نفيسة بعد أن انحدرت في الغواية ، ويظل أخوها حسن تطارده الدلالة وهو مرييا في ساوكة ، ولا يتخلص من المأساة حسنين الضابط ، فيتلوث شرفه بسلوك أسرته ،

— أخت فلورام ، ويسامو بذلك الحب حلزواج ابنته من فلورام . وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة بقران فلوراء ودافنيس ، ونهاية بائسة بهجران الوصيصة من حبيبتها الزائفة . ومثل هذه المسرحيات - سواء كانت رعبية أم غير رعبية - لم تعد لبنائها قيمة فنية .

(١) مع النصوص الأصلية للمسرحيات (٢) إدراج إلى : الدكتور محمد متاور : مسرحيات شوقي ،

ص ٢٤ - ٢٧ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٦١ .

ويبقى غارقاً في وعيه بالمأساة ، حتى ليقود أخته إلى النيل كي تنتحر ، ويظل هو مردداً بين الموت والحياة ينظر إلى الماء مثوى أخته الأخير . وذلك أن هذا التعدد في الأحداث والمصائر ذو وحدة مقصودة للمؤلف ، هي تصوير مأساة البرجوازية المنحلة ، في عالم تنهار قيمه وتتطلب التجديد في مختلف قطاعاتها (١) .

وقد اشتهر الإسكندر دوما الإبن بمسرحيته : غادة الكاميليا ، التي مثلت عام ١٨٨٢ ، وقد اقتبسها من قصة له بنفس العنوان ، ظهرت عام ١٨٤٨ ، فكانت المسرحية بدءاً لما سمي فيما بعد : « ملهات العادات والتقاليد » ، وعدت من المسرحيات الواقعية التي كان لها تأثير في الآداب العالمية ، على حين كانت مسرحية : حالة الحصار لألبير كامو ، دون قصته : الطاعون . وذلك لضعف ترابط الأحداث في المسرحية ، وإيراد الأفكار - نتيجة لذلك - في صورة يعوزها التحديد ، حتى أصبحت رمزية المسرحية تجريدية ، بعد أن كانت هذه الرمزية شفاقة عميقة في القصة (٢) .

وكان من أهم نواحي التجديد في المسرحيات الحديثة - فيما يتعلق بالحدث - أن يستبدل به التعمق في تصوير الحالات النفسية وأقبا ، فتتعدد الشخصيات مطمورة في حالاتها النفسية ، غائصة في الواقع ، مغلوطة الإرادة بعجزها عن التخلص من مأساتها . وبدلاً من التطور في تقدم الحدث ، يعمق تصوير القطاعات النفسية للشخصيات المترابطة المصير ، كي تشف عن قطاع من العالم الراكد الأسن ، يستثير ، بحالته المقززة التعجل بتغييره . ورائد هذا الاتجاه في المسرح الحديث هو تشيخوف فهو لا ينجح منهج الحكاية الواحدة المؤتلفة ، التي تعني بتفاصيل حدث واحد متصل الأجزاء . ولكنه يقصد - من عرض الحالات النفسية - إلى تهيئة مجال اجتماعي رهيب يدفع إلى التفكير العميق .

(١) وقد غلب على مسرحنا في السنين الأخيرة الاقتباس من القصص ، من غير تمييز بين عالم القصة والمسرحية ، وقد نه إلى هذا الخطر كثير من النقاد والمترجمين المتخصصين . اقرأ على سبيل المثال : نبيل الألفي : من عالم المسرح ، ١٩٦٠ ، ص ١١٧ - ١٣٥ ، وفيها يعيب تفكك الأحداث في مسرحية أخذت من قصة : زقاق المدق للأستاذ نجيب محفوظ .

(٢) أنظر :

ومثال ذلك مسرحيته : بستان الكرز (١) ، ويكاد يكون الحدث فيها معدوماً .
فالبطل في الحقيقة هو البستان الذي يتلاقى على أرضه الماضي والحاضر والمستقبل ،
الماضي الإقطاعي مستغرقاً في الغابر ، متعلقاً عبثاً بالأبعاد الغريبة ، والحاضر البرجوازي
المستأثر ، والمستقبل الفتي يلوح على الأفق . وهذا البستان هو الذي يدفع الأسرة
الأرستقراطية أن تفضل الإفلاس طوعاً على بيع جزء من أرضها والنجاة بذلك من براثن
الديون ، فيحل لوباخين البرجوازي القاسي محل الأسرة في تملكه للبستان بعد إفلاس
الأسرة .

ولكن يبدو أن الأبدى العاملة في البستان : والأفكار المرتبطة بمصره ، تظل
تتوقع حياة أكثر جدية في المستقبل . فالشخصيات أسيرة حالاتها الباطنة ، وتقوم
اللوسحات النفسية العميقة مقام الأحداث .

وقد برع تشيخوف في هذه النزعة الفريدة في المسرحيات الواقعية . فمسرحيته
الأخرى : الشقيقات (٢) الثلاث ، يصور فيها ركود الحالة النفسية للشقيقات الثلاث ،

(١) مسرحية في أربعة فصول لتشيخوف ، وهي آخر مسرحية له ، مثلت عام ١٩٠٤ ، تعود
ليونوف أندريينا رانفسكايا Lion bov Andréevna Ranevskaja هي وأخوها جاييف
Gaev من سفرها بعد إقامة طويلة لها في باريس بددت فيها أموالها على عشيق هجرها بمسد إفلانها ،
ولا بد من بيع البستان لسداد الدين والإقامة خارج البلد . لوباخين Lopakhine التاجر الذي ولعت به
غاريا Varia (المتبناة من أندريينا) يتوصل للمالكين أن يبرضا لبيع البستان وبعض الأرض المملوكة
لها لسداد الديون . ولكن الأسرة تفضل ، بدون وعي منها ، إفلاسها على تجزئة ملكيتها . ويشترى لوباخين
الأرض والبستان ، وفي المسرحية أنها Ania تحب تروفيموف المفكر الذي يأتي أن يشتغل لوباخين
نظير المال . وتنتهي المسرحية برحيل الأسرة كأن لا مأساة هناك : فالسيدة تودع الأرض كما لو كانت تودع
صاحباً مستقاه ، ولوباخين يسخر من فكرة زواجه من فلورا ، وتعلن هي أنها ستصل في المستقبل مربية ومديرة
بيت لدى أسرة صديقة ، وتأمل أنها أن تنجح في دراستها لتصل ، ويقتب ذلك حدوث لا تقطعه سوى فترات
الفقروس تتواصل الأشجار القديمة ، مع عبارات التوديع من أنها وصديقتها تروفيموف : تقول الأولى :
وداعاً أيها الحياة القديمة ، ويقول الثاني مسرحياً بالحياة الجديدة .

(٢) مثلت هذه المسرحية عام ١٩٠١ : ثلاث شقيقات كبيرهن أولغا ، وسولطان ماشا ، وصغرائهن
ايرينا ، يسكن في عاصمة من عواصم الريف مع أخيهين أندري وزوجته السليطة المسنودة : ناتاشا . أولغا
مدرسة تفتيق مجتهدة وتحلم بتركها دون أن تقلل ما يحقق رغبها . وماشا عاشت ذرعاً بالزواج ، فقد خاب
أملها في الشاب الذي ظنت في أحلامها بعد أن تزوجته . ويخف عنها أن تتحدث مع الضابط فيرشين المتزوج وله
طفلان . وايرينا تفتيق ذرعاً بالفراغ وتوق للعمل ، ولكنها بعد ذلك تفتيق بالعمل ، وتصبح في عنتها وحالتها
النفسية صورة لأعنتها الكبرى . ويتعلق بها الضابط سولتي ، ينافس البارون المتسلط زوتنجا . والأخ -

يحملن - دون أن يبذلن ما يساعد على تحقيق شيء - في صور نفسية تبين عن الدوافع الخبيثة ، وعن القلق الذي يربص بهذه المخلوقات في أدق ما تخفل به الحياة اليومية العادية . وفي المسرحية تبدو السلبية البشعة تشوبها الحسرة والضيق ، مما يمثل النفس الروسية قبيل الثورة ، وفي نهاية القرن التاسع عشر .

وأوغل اتجاهات التجديد المسرحية - فيما يخص الحدث - ما تم على يد الكاتب والنقاد الألمانى : برتولد بريشت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) ، فيما سماه هو : المسرح الملحمى وبنادر القول بأن هذا المسرح لا يمت بصلة للملحمة (١) في مفهومها القديم ، إنما يبرره ويشرحه قول أحد النقاد الألمان : « إن الإنسان أصبح في العصر الحديث واعياً بطبيعته الخاصة على طريقة جديدة ، وإن « موضوعية الوجود » هذه تتطلب نمواً محدداً لمسرح (ملحمى) . حيث يواجه الإنسان نفسه في منبج (٢) نقدى » ، وفي عام ١٩٣١ كتب بريشت نقداً يحدد فيه - إجمالاً - خواص مسرحياته « الأارسطوية » كما يسميها ، مع معارضة هذه الخواص بنظيرتها في النقد المسرحي قبله . وفي ذلك النقد ، قرر أن مسرحياته قصصية لا تعتمد على الحدث ، وأنها تجعل من المتفرج ملاحظاً ، ولكنها توقف قدرته على العمل ، بخلاف المسرحيات الأارسطوية التي يستغرق فيها المتفرج في

« والأخوات . جميعاً يتفقن في حلمهن بالعيش في موسكو ، رمز الخلاص والتحرر . ويهدد الإنفلاس الأسرة بسبب لعب أخيهن القمار وسوء سلوك زوجته مع مدير البلدية ، وتزوج الكبرى أختها الصغرى أن تزوج من زوتيناخ ، لا من سولي . (هؤلاء الضباط كانوا يترددون على الأسرة من فرقة بالبلدية كان والد الأسرة المتوفى قائداً لها) . ولكن الفرقة يجب أن ترحل من البلد بنير عودة ، تفقد ماشا حبيبها ؛ ثم تدفع الغيرة سولي أن يدعى زوتيناخ لبارزة ليقتله في دنانة . فقتل الأخوات الثلاث عن حلمهن ، ويلجأن للاستسلام » إذ هو لفظة البؤس . وتختتم المسرحية بالموسيقى السكرية ورحيل الفرقة ، وتوديع الشقيقات لآملن ، قائلات : « إهم يرحلون عنا ... لقد تركونا تماماً وإلى الأبد سنظل وحيدات ... وعلينا أن نبدأ من جديد ... علينا أن نعيش » .

(١) لا صلة بين هذه التسمية وما كان قد أطلق عليه الدراما الملحمية الشعرية ، وهي غير قابلة للتشليل . بعض مسرحيات هوجو : « نهاية الشيطان » و « عام ثلاثة وتسعين » ؛ ويمثلها غير تمثيل مسرحية توماس هاردى (١٨٤٠ - ١٩٢٩) التي عنوانها : *Dynastes* ، ونشرت من عام ١٩٠٤ إلى عام ١٩٠٨ ، وتحتوى على تسعة عشر فصلاً ومائة وثلاثين منظرًا ، شعراً ونثراً ، وتصور حوادثها في السنين الأخيرة وفيها يبت المؤلف أفكاره في الجبرية التاريخية المبيها اللاواعية التي تسيطر على العالم ، ويشوبها طابع غيبى يدر عن الأمل في الإدارة الخيرية في المستقبل . ولم يعد لكل هذه المسرحيات قيمة درامية ولا فنية إلا في مقطوعاتها الدنائية الفلسفية .

الحدث المسرحي ، حيث يستهلك الحدث قدرته على العمل ، وأن مسرحياته الملحمية منظر من مناظر العالم ، لا تجربة ، وفي مسرحياته يواجه المتفرج أمراً لا يندمج فيه ، فهي أقيسة ، لا إيماء ، كما في المسرحيات من قبل ، على أن مسرحياته تتحول فيها المشاعر إلى وقائع ، يراها المتفرج ويواجهها ليلرسها ، في حين كانت المسرحيات قبله مبنية على الشعور فحسب ، ولا يفترض في مسرحياته أن الإنسان قد أحيط بمجوانبه علماً وأنه غير قابل للتغيير ، بل هو لها موضوع بحث ، متغير دائماً ، ومبعث تغير لعالمه ، وليس مثار الاهتمام في مسرحياته هو الحل والمخرج ، بل طريقة الحل وتبريرها الفكري ، وكل منظر في مسرحياته مقصود لذاته . لا يتوقف معناه على ما بعده ، فالموضوع يتقدم في صورة موجات تحدودب ، في جو مفاجآت لا في خطوط متصلة ، ثم إن في مسرحياته تحدد الحقيقة الاجتماعية الفكرة على حسب العقل ، في حين كانت الفكرة هي التي تحدد الحقيقة على حسب الغرائز ، وأخيراً يقول إن مسرحياته مبنية على إثارة الفكر ، لا الشعور (١) .

على أن بريشت - إذا كان قد أهمل وحدة الحكاية ، والتصوير النفسي (٢) للشخصيات - لم يهمل وحدة الموضوع ، فالأحداث تتكرر ، ولكن الرباط الخفي الذي يجمعها ويركزها حول فكرة عامة واضح كل الوضوح لمن يتأمله . ومن خلال الإطار المصطنع ينكشف الواقع الاجتماعي الضاري المتوعد . ومن هذه الناحية يبدو المسرح الملحمي أكثر توغلاً في الواقع الاجتماعي من واقعية زولا نفسه ، عن طريق التفكير ، لا عن طريق داعية الألم (٣) الأرسطية .

ولكن دعوة بريشت النقدية لا ينبغي أن تصرفنا عن النظر في مدى صدقها حين نطبقها على مسرحياته الناجحة . ومن البديهي أن التجديد ليس مجرد مخالفة وهدم للقديم ، بل إن وراءه عبقرية تهمز القديم وتمثله قبل أن تقيم الجديد على انقاضه ، وحيناً

(١) ليست هذه حدوداً فاصلة تامة بين مسرح بريشت وما سبقه ، باعتبار أن بريشت نفسه ، هل أنا نيين مدى صدق نقده في تطبيقه على بعض مسرحياته من خلال دراستنا ، أنظر المرجع السابق ص ٦٢ - ٦٣ ، وكذا :

Ronald Gray : Brecht, London, 1961, P. 14.

(٢) استود للكلام في رؤية في الشخصيات حين تتعرض لدراسة الفكرة فيها بعد .

(٣) أنظر لفهم داعية الألم الأرسطية هذا الكتاب صفحات ٦٤ - ٧٤ .

نتحدث في الفكرة ، سنشرح أنها ليست خالية من الشعور في مسرحيات بريشت كما يزعم ، ولكننا الآن نقرر أنه حرص على وحدة القضية والفكرة ، وفي ضوءها رتب الأحداث ، بحيث أصبح لوضعها - بعضها بعد بعض - نوع من الإيقاع ، يتجلى فيه جهد فني كبير . وهذا الإيقاع الضروري يقوم مقام وحدة الحدث في المسرحيات قبله ، ويعبر عنه كاتب وناقد آخر ، ممن اتبعوا في مسرحياتهم منهج بريشت ، هو أوجين يونسكو (١) ، قائلا : « بما أن الحكاية في المسرحية لم تعد لها أهمية . فإني أحلم باكتشاف إيقاعات جديدة درامية أخلص ما تكون ، كي أنتجها في صورة مناظر حركية خالصة » (٢) . ويقول في مقدمة مسرحيته : « ضحايا الواجب » : لم يعد مجال للتحدث عن الحدث ، والسببية ، فعلياً أن نجعلهما جهلاً تاماً . ولا وجود - بعد - لمأساة أو ملهارة ، فالأأسوى يتحول هزلياً ، والهزلى مأسوياً (٣) .. » .

ونمثل هنا بمسرحية لبريشت ، نبين فيها نوع الوحدة الجديدة التي حلت محل الوحدة في الحدث ، هي مسرحية : « دائرة الطباشير القوقازية » . وفيها خمسة أحداث . الحدث الأول موضوعه تنازع جماعتين من جماعات التعاون الزراعي ذى الملكية الجماعية على قطعة أرض . وإحدى الجماعتين تستخدم الآلات الحديثة للزراعة ، والمسألة هي : على أى مبدأ يمكن الفصل في النزاع بينهما ؟ . وننتقل - بعد - إلى الحدث الثاني : فنرى حدث طفل لحاكم لإقليم جروسينيا ، تهجره أمه حين دهمت الثورة البلد ، غير ملقية بالأسوى جمع ملايسها وحليها والنجاة بها ، فتأخذ خادم رحيمة هي « جروشا » لتحنى به وتربيته . وعلى الأثر نرى هذه الخادم - بسبب تعلقها بتربية الطفل - تتعرض لخطر حدث آخر ، هو ضرورة تخليها عن حبها ، لتتزوج فلاحاً ، كي ينتسب إليه الطفل ، فلا يرى بأنه ظنين المولد ، وكان حبيبها غائباً عن البلد ويظن أنه مات . وبذلك تقع في مأزق شرح الملابس القاسية لحبيبها حين يعود . والحدث الرابع حدث القاضي .

(١) Eugène Ionesco كاتب وناقد مسرحى فرنسى معاصر ، من أصل روماني ، ولكنه مقم ، نهائياً في باريس ، ولد في ٢٦ من نوفمبر عام ١٩١٢ - وله مسرحيات كثيرة مترجمة إلى كثير من لغات العالم .

(٢) أنظر له مقالاً بعنوان : L'Invisible
في : Arts (IR.), 424, 1953, p. 1-12

(٣) وأنظر كذلك : Pierre de Boisdeffre : Histoire Vivante de la
Littérature d'aujourd'hui, Paris, 1960, p. 706-707.

أزدك ، لا ضمير له ، يظفر بمنصبه في عهد الحكومة غير الشرعية ، ولكنه يحفظ منصبه حين يعود الحكم الشرعي للبلاد ، لأنه كان أدى خدمة لبعض رجاله . ويتمثل الحدث الأخير في مطالبة زوجة الحاكم للخادم برد طفلها . ويحكم في الأمر القاضي « أزدك » حكماً مزعياً يؤيد قضية عامة للمؤلف يذكرها في ختام المسرحية فيقضي بأن الطفل لمن ينزعه بالقوة من داخل دائرة طباشير رسمها ، وبأذن لكل من الأم والخادم أن يأخذ كلاهما بذراع من ذراعي الطفل ، ليظفر به الأقوى من بينهما . ونعجم الخادم شفقة بالطفل . ويعود القاضي فيحكم به للخادم لأنها رافت به . وختام المسرحية يربط بين هذه الأحداث جميعاً ، ويؤمى إلى المبدأ في حل النزاع في الحدث الأول : « كل شيء ملك لمن يحسن التصرف فيه . وهكذا يكون الأطفال لمن تتوافر لهم صفات الأمومة كي يسعدوا ، والعربات لمن يجيدون قيادتها كي تسير ، والوادي لمن يقدرهم على ربه كي يؤتي ثمرته (١) » . فالانقطاع المفاجئ بين الحدث الأول والأحداث التالية ليس إلا ظاهرياً ، ومقصوداً فنياً ، ليحمل المتفرج — في إحكام — على التفكير في موضوع أعمق مما يبدو لأول وهلة . والربط بين الأحداث الأربعة التالية وبين الحدث الأول واضح في ختام المسرحية . على أن الأحداث الأربعة تكشف عن قضية جلية إلى بريشت ، ويؤيدها في كثير من مسرحياته : تلك هي فساد العالم غير الإشتراكي ، ومدى الأثرة فيه ، بحيث يتطلب التغيير السريع على مبادئ جديدة حاسمة واضحة الهدف . ولا يمكن إصلاح قطاع منه دون إصلاح القطاعات الأخرى . ويبدو الخير في هذا العالم الفاسد ضئيلاً وصدقة . فالحكم الصائب يصدر عن قاض فاسد وصولي . وأمام طيبة الخادم الرحيمة عقبات كأداء . ويسرى الشر من قطاع إلى آخر بحيث يطمس معلم الخير في النفوس الطيبة في الأصل ، ويساعد على نمو النزعات الخبيثة ، فتبدو العلاقات الاجتماعية فاسدة معوقة تستدعي الثورة الشاملة ، فالعلاقات بين الأحداث في تلك المسرحيات محكمة ، تبين عن نوع من الوحدة الفكرية ، والإيقاع الذهني ، وإن كانت لا تبدو جلية لأول وهلة .

على أن بعض المسرحيات القديمة يبدو فيها انقطاع حلقات الحدث ظاهراً ، في حين تتجمع هذه الحلقات بعد ، كقدمات للاحقاتها . مثل : « هاملت » لشكسبير ،

(١) ما يستحق الذكر أن الأحداث الأربعة التي تلي الحدث الأول مقتبسة من مسرحية لكاتب الصين :

Li Hsing Tao ، وعنوانها : دائرة الطباشير :

إذ نلاحظ في الفصل الأول أن افتتاح المنظر الثاني يقطع تتابع الحدث بظهور شيخ الملك المقتول نارسيلوس ، في وقائع جزئية تخص الملك كلوديوس وحاشيته ، ثم يعقبه المنظر الثالث فيقطع التسلسل ، مرة أخرى ، بتقديم بولونيوس وأمرته (١) ، ولكن هذه الوقائع في مجموعها تمهد لتسلسل الحدث الكلي الذي لا حدث سواه في تلك المسرحية (٢) . ومن النقاد من أعترض على حدث أوفيليا في المسرحية ، وارتباطه الواهي بالحدث الأصلي ، وعدم التبرير الكافي لقسوة هاملت وقحته (٣) في بعض ألفاظه متحدثاً عنها ، وآخرون يرون أن هاملت ظل غريباً عن الحدث الأصلي ، وفي استقلال تام عن بقية الشخصيات . ويطول بنا الدخول في مثل هذا الجدل ، وإن يكن واضحاً أن شكسبير جعل من الأحداث كلها دوافع نفسية لإنسان بائس ، دفعه الشر

(١) أنظر أيضاً :

Heffener. Selden. Sellman : Modern Theatre Practice, London, 1961, p. 43-44.

(٢) Hamlet لشكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) مثلت حوالي عام ١٦٠٠ - ١٦١١ ، مأساة شخصيات في تصور بين من حشد من الأفكار الدائمة والنفسية والاجتماعية ، كلوديوس يقتل أخاه ملك الدنمارك ، ويغتصب عرشه ، ويقتل بامرأته جير ترود ، أم هملت ، ويظهر شيخ الملك المقتول فوق أسوار قصر السور ، يطلب من الابن الانتقام لأبيه ويعد الإبن بالطاعة ، ولكن مزاجه الحزين يدفعه إلى الاسترقاق ، وتكبر يمل إرادته . ويصنع الجنون فيصرف الأنظار عن قصده ، ويظن من يلتقي به أن حالته سببها حبه لأوفيليا ، بنت رجل الحاشية : بولونيوس ، وكان ينازها من قبل ، ولكنه ياملها الآن في قسوة . ولكن يتأكد من جرم الملك ، يحمل المثلين يلعبون أمامه مأساة الفتك بمجوانزاج ، وهي تصوير للباسات مأساته ، فلا يطيق الملك شامدتها . ويهرب هاملت لأمه من ضيقه بمسلكها ، ويعتقد أن الملك يصني لحديثه مع والدته من وراء الستار ، فيضرب بسيفه ، فيصيب بولونيوس . ويرسل الملك هاملت إلى إنجلترا في مهمة ، ولكنه في الحقيقة يريد التخلص منه بذلك ، فيقع في يد قرصان يرسلونه مرة أخرى إلى الدنمارك . فيعلم أن أوفيليا جنت ألماً ، وماتت غرقاً ، ويترنم لايرتس أخوها الانتقام منه لأبيه ، ويحاول الملك طاعها التوفيق ، ويبرز مان المبالغة رمزياً ليختبر قوتها على ألا يقتل أحدهما الآخر . ويعطى لايرتس سيفاً مسموماً يصيب به هاملت ، ولكنه - قبل أن يموت - يقتل الملك ، ويجهز على لايرتس . وتشرب جير ترود الكأس المسمومة التي كانت قد أعدت لابنها . وتختتم المأساة باعتلاء « فورتينبرا » أمير النرويج عرش المملكة . ومن المناظر الشهيرة في المسرحية (ف ١٠٥) المنظر الذي ينطلق فيه هاملت في خواطر فلسفية على مرأى حفار القبر وجميعه مضحك الملك : يوديك ، وكذلك حديث الفردى الفلسفي (ف ١٠٣) : « أنا أن أكون وإباً ألا أكون ، هذه هي المسألة .

(٣) مثلاً يسببها هاملت بطريق غير مباشر : Carrion - والكلمة في عصر الزايت معنى آخر عبر البنية : هو : بئى . (ف ٢٠٢ بيت ١٨١ - ١٨٢) كما يسمى والدها : Fishmonger ، والكلمة في ذلك العصر معنى آخر غير صائد السمك ، هو المنحل الخلق .

في عالم فاسد إلى أن يكون هو - على الرغم منه ، وعن وعى كذلك - أداة شر بلوره ، لتحطيم أمرتين ، أسرة الملك وأسرة بولونيوس ، ثم تحطيم نفسه . وفي هذا - فضلا عن التمثل الإنساني القريب في هملت - تتمثل وحدة المسرحية وقوتها على الرغم من تعدد أحداثها الجزئية ، وحشود شخصياتها (١) .

وسواء توحد الحدث الكلي ، كما في أكثر المسرحيات الكلاسيكية ، أم تعدد في جزئياته مع وحدة المصائر ، كما في مسرحية هاملت ، أم انعدم الحدث - أو كاد - لتستبدل به الحالات النفسية ، كما في مسرحيات تشيخوف ، فلا بد في ذلك كله من منظر تبلغ به الأحداث ذروتها ، كى يمهّد بذلك للكشف عن المصير المشترك . وهذا هو المنظر الكبير ، أو القمة (٢) .

وغالباً ما يكون هذا المنظر في الفصل الرابع في المسرحيات الكلاسيكية ذات الفصول الخمسة ، كمسرحيات راسين . ونظيرها مسرحية : مجنون ليلى ، لشوقي ، في منظر التحجير بين تيس وورد في آخر الفصل الرابع وفي مسرحيات تشيخوف - ذات الفصول الأربعة - تبلغ الحالات النفسية قمتها في الفصل الثالث (٣) . وواضح أن القاعدة هنا مرة تتبع المسرحية في جنسها وأحداثها وعدد فصولها ، وفي وجهه نظر الكاتب في إحكامها .

ولكل مسرحية عالمها الخاص بها ، فيه تكون الأحداث والشخصيات محتملة مبررة من خلال التصوير الذي يحمل على الإقناع .

وعلى حسب العصور والمذاهب تغيرت النظرة إلى أحداث العالم المسرحي ، ما بين تخصيص وتعميم . فالمسرحيات الكلاسيكية تقوم على الأحداث الوسط ، وعلى العلاقات المنطقية ، وعلى سببية الحدث الضرورية أو المحتملة ، وتتحاشى الحالات الشاذة ، أو

(١) أنظر :

H. D. F. Kitto : Form and Meaning of Drama, p. 528-537

(٢) يسمى : Climax

(٣) في الفصل الثالث من الشقيقات الثلاث تبدو الأزمات النفسية في أقصى درجاتها ، فتبين علاقة الضابط بماشا ، وعلاقة تاباشا السيث بمدير البلدية ، ويعترف أنفريد بالانكسار ، وتثار أوربا ، وإيرينا ، في حينهما الروال لموسكو . وفي الفصل الثالث من بيتان الكراز يملن لوبانين أنه اشترى القضية في حفل راقص تغنيه الأسرة الأرستقراطية ، ويعلم الوجود وجوه أفراد السادة أمام سيهم المبلد .

التخصيص بالملابسات الموقوتة ، أو الخروج عن المؤلف . وقاعدتها العامة في ذلك مراعاة ما يليق ، وما هو محتمل ، على نحو ما دعا أرسطو إليه ، أو قريباً منه (١) . وفلسفتها الجمالية تقوم على أن النوق نتاج العقل — كما دعا إليه بوالو (٢) — فالنوق هو « لا يتغير » ، والأدب الذي تأثرت به ثينا (٣) هو ما تأثر به الكلاسيكيون . ويهدف هؤلاء إلى خلود أدبهم بتناول الأحداث الصالحة لكل زمان ومكان ، كتغليب الواجب (٤) على العاطفة ، ومراعاة الشرف (٥) ضد الهوى ، أو تصوير الهوى (٦) شراً يجب الحل منه ، أو تصوير الأهواء مجلبة للدمار (٧) . . .

ولما جاءت الرومانتيكية عنت بتخصيص الحدث بما سموه : اللون المحي ، السياسي والبيئي للأحداث ، ويرأى أثر ذلك في أدبنا الحديث ، في مسرحية : مجنون ليل (٨) ، ومسرحية على بك الكبير لشوقي . وعالجت الرومانتيكية شخصيات طبقة محددة في بعدها الاجتماعي ، من أوساط الناس . فكان أبطال مسرحياتهم من الرجوازين ، أو من أهلهم المجتمع ، وسبق أن مثلنا لذلك بمسرحية : روى بلاس ، لفكتور هوجو .

وقد نعت الواقعية — على الكلاسيكية والرومانتيكية معاً — المثالية في اختيار الأحداث والشخصيات ، ودعت إلى تخصيص الحدث بالواقع المعاصر ، والغوص في الواقع بتصوير ما يجري فيه من شر ، والكشف عن جوانبه البغيضة العينية . وكان الناقد الأول ، الذي شرح هذه الدعوة ، هو « زولا » . ولننقل بعض عباراته : « حقاً يعلم الكتاب أن المأساة ، والدراما الرومانتيكية قد ماتا . . . فهؤلاء المثاليون (من كلاسيكيين ورومانتيكيين) يعممون بدلاً من التخصيص ، فلم تعد شخصياتهم الأدبية مخلوقات حية ، ولكنها مشاعر وأقيسة وعواطف يحاج بها ويرهن عليها . . . وهكذا نرى الشخصيات — في المأساة والدراما الرومانتيكية — جامدة في مسلك ،

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٥١ - ٥٣ وكذا كتابنا : الرومانتيكية ، الفصل الأول وما به من مراجع .

(٢) Boileau : Art poétique, chant I. vers 37-38

(٣) راسين ، مقدمة مسرحية فيدر .

(٤) موضوع مسرحية : هوارس ، لكورني .

(٥) موضوع مسرحية : السيد ، لكورني .

(٦) موضوع مسرحية : فيدر ، لراسين .

(٧) موضوع مسرحية : رود وجون ، لكورني .

(٨) أنظر كتابنا : الحياة العاطفية ص ١٢٦ - ١٢٧ .

يمثل أحدها الواجب ، والآخر الوطنية ، والثالث المزايم ، والرابع حب الأيوين ، وهكذا تمر أمام عيوننا استعراضات الأفكار التجريدية . وليس فيها قط تحليل عضوي كامل ، ولا شخصية تعمل بلهتها وعضلاتها كما نعهد في الطبيعة (١) . . . ويدافع - بعد ذلك - عما رميت به الطبيعة من تصويرها لأحوال الوجود ، فيقول . . . لا يمكن أن يكون الواقع مبتذلا ولا مخجلا ، لأن الواقع هو الذى يصنع العالم . فواء الغلظة في تحليلاتنا النفسية ، ووراء صورنا الأدبية التى تصدم وترعب اليوم ، يرى الناس وجه الإنسانية يبرز داميا جليلا في خلقه المتجدد (٢) وقدما نقد الكلاسيكيون - باسم مبدأ ما يليق - الشاعر كورنى ، في تقديمه « شيمين » في مسرحية السيد ، تعترف - على استحياء - لرودريج بأن حبا له منعها من الانتقام بنفسها منه . وقالوا ، إن هذا موقف مخجل للخفريات (٣) . ولكن « زولا » يرفض مراعاة مثل هذه الأمور ، فلا يبنى « أن يبالي الكتاب لحظة بما إذا كانوا يغشون حياة النساء . . . لأن حبيهم لغة ، وولوعهم بالحقيقة ، يجعلهم ذوى غايات إنسانية أسمى من التقاليد البالية ومناقشات المتكلمين (٤) » « وأول مسرحية طبيعية أو واقعية (٥) على نحو ما دعا إليه زولا ، في الآداب الأوروبية ، هى مسرحية « الغربان » (٦) في صور المستغلين - المستأثرين ، يقعون على أشلاء الأسرة المخطمة الغريزة بعد موت عائلها العامل . وعلى الرغم من المرح الذى يسود الفصل الأول من هذه المسرحية . ومن الحل الذى تنجو به

(١) أنظر : E. Zola : Le Naturalisme au Théâtre. p. 19-20

(٢) نفس المرجع ص ٤٧ - ٤٨ .

(٣) أنظر نقد الأكاديمية الفرنسية لمسرحية السيد السابقة الذكر في :

Cornille : Oeuvres, II, p. 609-619.

(٤) أنظر :

E. Zola : Le Roman Expérimental, Paris, 1928, p. 295-296

(٥) للفرق بين هذين التمييزين أنظر ص ٥٧٨ - ٥٨١ من هذا الكتاب .

(٦) Les Corbeaux مؤلفها هنرى بك H. Becque (١٨٢٧ - ١٨٩٩) مثلت لأول

مرة عام ١٨٨٢ - وفيها أسرة فينيرون Vignerot من رجال الصناعة ، يثرى بمسلة الدائب ، ويميش في رغد من امرأته وثلاث بنات وابن . ويبدأ الأسرة في نشوة الفرح بالرفاه القريب لايتهم . يلائش ، يموت رب الأسرة فجأة . ويرحل إيت في التجنيد - وكان عاطلا لا يعمل شيئا . ويتفق على امتلاك الأسرة شركة تسيية Teissier الشيخ العجوز ، ومسيل المعقود النفسى ، ومهندس البناء ، على الرغم من خلافهم فيما بينهم ، فيستزفون مال الزوجة الغريبة واليتيمات ، فيتنازلن عن أراضيهن وأسهمن نظير مبلغ ضئيل . ويجبر يلائش خطيبا ، وتفقد عقلها ، وتبحث أختها جودث Judith عشا عن عمل . أما أختها الصغرى فلأنها قضى بالزواج من قيسيه لئلا الأسرة .

الأسرة من الإفلاس التام ، تراءى الطبايع الغليظة ، والأخلاق الخشنة ، ومرارة الواقع الوحشي المتربص ، المؤذن بالتحلل الرجوازية ونظام مجتمعاتها .

وحين نشأ المسرح الرمزي - رد فعل مباشر وسريع للواقعية والطبيعية في المسرح - لجأ دعائه إلى تعميم الحدث لا تخصيصه ، ولكنه تعميم آخر يخالف كل المخالفة ما جرى عليه الكلاسيكيون . فالرمزية تعبر عن حقيقة بما توحى به ، فلها ظاهر وباطن ، معنى جلي ، ومعنى خفي . والمسرحيات الرمزية الناجحة ذات مستويات متعددة المعنى . فظاهرها أحداث وأشخاص تقليدية على حسب المواضع المسرحية . وتنسب جميعها إلى معنى تجريدي غامض عن قصد ، بحيث يوحى بأن معنى المسرحية وراء الأحداث والأشخاص في حقيقة تجريدية مستعصية لا تشف منها الوقائع إلا بالاختيار الدقيق لسياها المعروضة في المسرحية وتصبح المسرحية بمثابة تنمية لفكرة مقنعة من وراء حكاية يقبلها الجمهور . وعلى المؤلف ، قبل أن يترجم هذه الفكرة أو الحقيقة المستعصية ، أن يستغرق في صور العالم الخارجي وحركاته ووجوه نشاطه قبل أن يفكر في استخلاص العنصر المستسر من خلالها ، حتى ينسج له أن ينقل قارئه ومشاهده من الوقائع إلى المعالم النفسية والاجتماعية الزهية المجهولة .

ويُلغى الرمزيون في مسرحياتهم اللون المحلي ، والسمات الموضوعية التي اخترعها الرومانتيكيون وتمسك بها الواقعيون (١) . ومن أشهر من برز في هذه المسرحيات الرمزية الخالصة : موريس ماترلنك (١٨٦٢ - ١٩٤٩) وأروع مسرحياته : بلياس وميليزاند (١٨٩٣) ، وهي توحى بعطف فياض على مخلوقات إنسانية تبدو نبهاً لعداء الطبيعة والقوى المستترة ، سجنية في جدران الموت ، حيث ليس سوى أوهام السعادة والحنان والحب . والحدث فيها بسيط ، فجلو يضل في غابة . ويكشف فتاة بارعة الجمال هربت من والدها الذي أهانها في ليلة كان فيها مغموراً . وقد نرعت التاج من فوق رأسها ورمت به في البحيرة أمامها ، ولا تريد أن تلبسه . ويقودها « جولو » إلى قصر عجيب ذي سراديب مجهولة ، فيها مستنقعات آسنة يفوح منها الموت ، وفي القصر والده الملك الهرم ، وأخوه الخالم : بلياس ، الذي يتعلق بميليزاند ، فيثير غيرة

(١) أنظر ص ٥٥٨ ، وهذه السمات الرمزية ، أنظر .

أخيه ، وبخاصة حين يراه يلهو بشعر ميليزاند المطلة عليه من الشرفة (١) . وتعصف الفيرة بقلب جولو ، فيقتل أخاه ، ويخرج ميليزاند ، وتموت هي دون أن يعرف « جولو » حقيقة الهلافة التي كانت بينها وبين أخيه (٢) . فالجهل بأصل الفتاة ، وبحقيقة الصلات المثيرة للفيرة ، وعموض مملكة « أركيل » وجهد الأخوين ... والاقتصار على تصوير سمات موحية من الحدث ، كالسراديب ، والمستنقعات التي تسمم القصر ، ومنظر قطعان البقر كأنها تشم رائحة الهزيمة ، والحراف تكف عن الثناء لأنها علمت أنها تسير إلى غير طريق المراح ، ومنظر الموتى جوعاً حول القصر ... كل هذه المناظر مختارة في إحكام ، لتضيف إلى الإيماء العام ، في حرص على عدم تعديد الملامح النفسية ، كي بصر الحدث عاماً تكتنفه أسرار رهيبة ، يدعها أسلوب شعري يعبر عن الحيرة والقلق تجاه المجهول ، حتى ليصبح الجدل الحكيم الذي يعلق على الأحداث بما يوحى بمغزى الرمز فيها : « لو كنت خالق الكون لأدركني الرحمة بقلوب الناس » ، ويقول في ختام المسرحية ، متحدثاً عن ميليزاند بعد موتها في ريعان شبابها بيد حبيبها ، على الرغم منه : « مخلوق صغير مسكين مستقر ، كالتاس جميعاً ... » .

ورمزية الأستاذ توفيق الحكيم تعكس هذا الاتجاه التجريدي ، ولكنها ليست ذات مستويات مختلفة . بل هي - على حد تعبيره في مقدمة مسرحيته : ييجمايون ، عام ١٩٤٢ - ولكنني أقيم اليوم مسرحي داخل ذهن ، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني ، مرتدية أثواب الرموز ... وإن الناس ليتأثروا دائماً بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعة ، كالحب والفيرة والحقد والانتقام والعدالة والظلم والصفح والإثم . ولكن ماذا يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن ، وبين الإنسان والمكان ، وبين الإنسان وملكانه ؟ ... » . وعلى الرغم من الحوار القوى الذي أغنت مسرحياته به أدبنا ، فإن الرمزية عنده ذات مستوى ذهني و حد تتجسد فيه النزاع الإنسانية في شخصيات مستقلة . فشرزاد نداء المعرفة ، وشريار العقل الخالص . ومن الحوار الذهني بينهما نفهم أن الأستاذ الحكيم يغلب نداء الحياة على المعرفة فيرجع

(١) قد كلفنا في كتابنا : الأدب المغاور عن مصدر ماثريك في تصويره الفتاة المجهولة الأصل ، وفي تصويره منظر الشرقة ، فأرجئنا إلى أصله من الفردوس في الشاهانة . لانظر : الأدب المغاور ، ص ٣٦١ - ٣٦٣ .

(٢) نحل القاري إلى ترجمتنا العربية للمسرحية ، وقد ظهرت حديثاً .

القلب والمشاعر على العقل ، في حين هو في مسرحيته : « بيجماليون » ، يغلب نداء الفن المحض على نداء الحياة ، فيدعو - من خلال الحوار الذهني أيضاً - إلى أن يكرس الفنان جهده لفنه ، ويتجزئ بذلك من دواعي الحياة ، والمشاعر الإنسانية . وربما كانت مسرحية أهل الكهف ، أنجح مسرحياته الذهنية ، وفيها صراع الإنسان مع الزمن وروابطه ، ولكن التجريد وتحريك الشخصيات كأنها صور مشلوبة بخيوط صناعية ، أو أبواب ، وفرص الآراء على منطق الأسطورة . تجعل هذه المسرحية كذلك موزعة في التجريد الذهني ذى المستوى الواحد وسرى - حين نتحدث في الشخصيات والفكرة - الفرق بين مثل هذه المسرحيات الرمزية ، والاتجاه المعاصر لمسرحيات الفكرة والمواقف في الأدب العالمي .

وقد ازدهرت الكلاسيكية في كنف الفلسفة العقلية ، ونشأت الواقعية والطبيعية متأثرة بالفلسفة الوضعية (١) . ويراعى كلاهما في الحديث منطق الوقائع ، على ما بينهما من خلاف أشرنا إليه (٢) ، فتسلسل الأحداث المنطقى ، والمحاكاة المقنعة للواقع ، على نحو مداعا إليه (٣) أرسطو ، هما دعائما البناء المسرحى في هذين المذهبين .

ومنذ « هيغل » - والفلسفة الديالكتية جملة - أصبح التناقض في الصراع بين فكرتين ، أو بين القوى المادية والمجتمعات (٤) . عاملا منطقيا لتفسير الظواهر المختلفة . وفي الديالكتية أفلس المنطق القديم الذى يقف عند حدود الضرورة والاحتمال . وبفضل تدم العلم نفسه أصبحت الفلسفة الوضعية عاجزة عن تفسير جوانب الإنسان ، وتبرير الوجود . فظاهرة الوجود تعجز المنطق العقلى المجرد ، ولكنها حقيقة وواقع . فلم به تعلق العقل بالإحاطة بالوجود وكنهه ، ولكن بمعرفة ظواهر الوجود لمواجهتها . ووسائل مواجهة ظواهر الوجود لا تقف عند التجارب والمعارف الوضعية ، لأن حدود الحقيقة تمتد إلى أكثر من الواقع الخارجى ، كما لا تقف عند القاسم المشترك بين مجموع

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٣٠٥ - ٣٠٦ .

(٢) أنظر : ص ٤٧٧ وما يليها .

(٣) أنظر : ص ٥٨ - ٦٢ .

(٤) أنظر هذا الكتاب صفحات ٢٨٨ - ٢٨٩ .

الأشياء ، بل فيها ينفرد به كل منها . وقد أضاف اكتشاف عالم اللاشعور (١) حدوداً لانهائية لهذا الواقع الخارجى . وبذلك انتهت سيطرة الوضعية كما انتهت الفلسفة العقلية ، ليحل محلها فلسفات علم الوجود (٢) والديالكتية الحديثة . وأثرت هذه الفلسفات فى ميلاد حركات فنية أدبية حفل بها النصف الأول من القرن العشرين ، أهمها - فيما يخص النواحي الفنية التى نحن بسبيلها فى المسرح - الحركة التعبيرية ، والوجودية . ثم كان من أثرها أيضاً أن اختلطت المذاهب الفنية فى المسرحيات الحديثة ، من واقعية ومزجية .

أما التعبيرية (٣) فقد نشأت أولاً فى ألمانيا فى أوائل هذا القرن . وفى واجهة عالم مصطنع متكلف ، تحكمه الأثرة الوطنية والقوانين الخارجية والآلية العلمية ، اهتمت التعبيرية أولاً بالفرد فى كل ماله من خصائص باطنة ، وغرائز أصيلة . ومشاعر لا يمكن ردها إلى منطق ، وميول وحشية ونزعات قاسية ، وبالبحث وراء ذلك عن وحدة تختلط فيها الأحاسيس بالفكر ، والوعى باللاوعى ، والأحلام بالحقائق ، والطبيعى وما فوق الطبيعة ، وتصطلح فيها الأضداد ، لتؤلف الواقع المعقد المستعصى على الفكر ويشف ذلك كله عن عالم فاسد . أو يدفعنا ذلك إلى اليأس أم إلى بحث جديد من وراء تجديد الإدراك والدين ؟ اتجاهان فى هذه الحركة التى أرادت أن تستنفذ فى تصويرها وسائل اللاشعور ، بعد أن استنفدت المذاهب السابقة وسائل الوعى والشعور . وفيها تتمثل أزمة المدينة الحديثة فى صور شتى . فالمسرحية فى شبه لوحات تمثل أفكاراً متعارضة تشف عن وعى مقهور . ولا تخفى شبه هذه الحركة (٤) بالسريالية ، ولكن حين أخفت السريالية فى المسرح ونجحت فى الشعر الغنائى ، نجحت التعبيرية فى المسرحية أكثر مما نجحت فى الشعر (٥) . وفى المسرحيات التعبيرية تكثر التضاييا الفرويدة ، من علاقة الأب بالإبن ، وأثر الغريزة الجنسية ، وصراع الجسم والفكر ...

(١) أنظر : ص ٣٤١ - ٣٤٣ ، ٤٠٠ - ٤٠١ من هذا الكتاب .

(٢) علم الوجود : Ontology

(٣) expressionisme

(٤) لم يردق لا يتسع المجال لشرحها . أنظر :

Richard N. Cee : Ionescon, Chap. I, II

(٥) المنتج لشعرنا الرمزي، احدث مجد أثراً واضحاً التعبيرية فى الطموح إلى بحث جديد للإنسانية ، أنظر

الكتاب ص ٤٠٣ - ٤٠٦

و. كثيراً ما يتبع ذلك النزول إلى قاعات النفس ، وتصوير الفساد والشور والشذوذ .
وحوالى عام ١٩٢٥ انتهت هذه الحركة الأدبية ، ولكن لا يزال تأثيرها عميقاً في
البناء الدرامى للمسرحية الحديثة ، وقد مر بهذه المرحلة « بريشت » ثم تجاوزها ، ولكنه
استبقى كثيراً من وسائلها الفنية - حين تطور - إلى الواقعية الحديثة الاشتراكية ، كما
سنستشهد لذلك فيما بعد . والممثل الحقيقى للتعبيرية ، وأول طلائعها ، هو الكاتب
السويدي « سترندبيرج (١) » . وتمثل له بمسرحية : « جرائم وجرائم » (٢) وتدور
أحداثها في باريس ، وحكايتها أن الكاتب المسرحى موريس يتوقع التخلص من فقره
المدقع بما سيربحه من مسرحية له بسبيل أن تعرض ، وهو ينعم بحب صديقه ، جان
Jeanne التى أنجب منها طفلة لطيفة ، هى ماريون ، ولا يلبث أن يهجر إبنته وأمها
ليقع في حب هنريت ، خليلة صديقه : أدولف ، ويهرب معها نهياً لعاطفة مشبوبة
وحشية . على أن إبنته ماريون تظل سداً بينهما وبين السعادة . وتموت الطفلة ، فيتهم
هو هنريت بأنها المدبرة للقتل ، في حين ترتاب فيه العدالة بأنه هو القاتل . فيتحول
إلى شقاء كل ماثوق من سعادة . ويشعر هو دائماً بتأنيب الضمير ، حتى يتنبأ للانتحار
غرقاً مع حبيبته ، في بساطة هزلية الطابع ولكنها مأسوية الدلالة ، حين يدور بينهما
هذا الحوار :

هنريت : ولكننا نذهب معا إلى قاع النهر ، الآن ، أليس كذلك ؟

موريس : (آخذاً بيدها كما لو كانا خارجين معاً عادة) « في قاع النهر » ،
نعم ! » .

وفى النهاية يعلم أن ماريون ماتت موتاً طبيعياً لا جريمة فيه ، يشعر كأنما تخلص
من كابوس جثم عليه . ويعود إلى ما كان قد صمم عليه في حياته من قسمة الحياة بين
الصلاة واللاهو .

وفى هذه المسرحية تتكشف أغوار النفوس المسفة ، وتتصالح المتناقضات من
المأساة والمهابة ، ومن التدين والفسوق . والسعادة والشقاء ، وتبدو النهاية السعيدة في

(١) John August Strindberg (١٨٤٩ - ١٩١٢) - وهو لذلك يعد من آباء الدراما

القرن العشرين ، على الرغم من تأثره في بعض مسرحياته بزو لا والواقعيين .

أنظر : Eric Bentley, op. cit. p. 173-180

Allardice Nicoll : World Drama, p. 550-563.

(٢) There are Crimes and Crimes (١٨٩٩) .

أنظر :

وكذا :

(٢) أنظر :

ظاهاها غير حاسمة ، فليس ثم ما يدل على أن موريس سيكون في مستقبله أقل شقاء او أكثر سعادة مما كان في ماضيه ، وتنصارع فيها نوازع الغرائز الفرويدية ، مع التعلق بحياة هادئة فكرية . ويتجاوز بغضة الحياة مع الرغبة في معاناتها ، كما يتجاوز الانتحار مع النجاة ، فتكون هي بديلة الأقرب . وواضح أن هذه هي المناطق التي يختلط فيها الوعي باللاشعور اختلاطا يمتزج كذلك بزاع الغرائز الفرويدى .

وقد تحفل مسرحيات سترندبيرج بالأشباح والأحلام ، ليشف الوعي فيها عن الواقع المسف المقلز ، كما في مسرحية : « سوناتا الأشباح » . فتحن فيها في عالم أشباح خيلى ، ولكن الرعب فيه واقعى شديد الاحتمال . وهو عالم أوهام وجرائم وموت . تتسرب إليها أشعة حقيقية تكشف عن معانيها ، وتربطها بدائرة الشر الذى ترتبط به الحياة . وفي المسرحية يشهد الطالب « أركينهولتز » وحيبته الأشباح ، فتعيه مناظر الأشباح وما تثيره من رعب ، كما أنهكت شخصية « هوميل » (١) من قبله ، وكما أعيت بها الشمطاء التى تردت في الغواية . وبسود المسرحية الغثيان من الوجود (٢) .

على أن الاتجاهات الحديثة التى أشرنا إلى أهمها لم تترك آثارها العميقة في نواحي البناء الدرامى الأخرى سوى الحدث . وهو ما نحاول أن نجلو سماته الهامة .

(١) (١٩٠٧) وتدور أحداثها Spoksonaten — Sonata des spectres في منزل يجمع بين أهله سلسلة من الجرائم : فقد غرر القنصل الذى مات حديثاً ببوابة البيت ، وهي في يأس الآن من حب « هوميل » الذى كان قد اغتال بالثة لبن . وفي المنزل عجوز كانت خلية هوميل ، ولكن أحد سكانه أغواها ، وهو الكولونيل . وقد انتقم منه هوميل بأن أغرى امرأته ، فجنبت بهد أن أنجبت منه طفلا . وفي المسرحية تبدو بالثة اللين ، رمز وعى القاتل ، مع شيخ القنصل ، وتبدو امرأة الكولونيل المنجونة في شكل موبيا ، وتتفقد أنها حيوان ، كما تبدو السمور ، خلية هوميل سابقاً ، في صورة حقاء تنظر إلى صور العابرين في مرآة . وليست هذه الأشباح إلا وسائل لإيقاظ وعى هوميل ، ومحاوّل طردها ، ويعلن مع هذه الأشباح عل مائدة ليفضح الكولونيل بشرح جرائمه المستورة ، ولكن خليةه القديمة (الموباء) تفيق عن هوسها لتفضحه كذلك . فنهيار ، ويستزم أن ينضم من نفسه بالانتحار ، ولكن إبنته لن تكون سيدة بعده ، ولا حيلة ، إذ أن الحياة الزائفة لا تخلص منها إلا بالموت . ويختفى منزل الأشباح لتظهر جزيرة الموت ، تسرى بها ألمان موسّق مهففة .

(٢) من آيات أزمة المدنية الحديثة في وعى الفرد . وهذا ما يقرب بين أكثر المناهب المعاصرة في وسائلها الفنية ويمصونها هذا ، ومن مسرحيات سترندبيرج الأخرى : الغتاة جوليا ، والاب ، وفيها كذلك استفادة من عالم اللاشعور على نحو ما قلنا . ومن الذين تأثروا بهذا الاتجاه في الأدب الأمريكى يوجين أونيل (١٨٨٨ - ١٩٥٣) والكاتب الأيرلندى المعاصر أوكاسى O'Casey ، ولد عام ١٨٨٤ - وكبير من مسرحياتها مترجم إلى اللغة العربية .

(٣)

الشخصيات - الأبعاد - الصراع

الذى يفرق بين الحدث المسرحى والحادثة العادية أن الحدث يتحقق دائماً فى صورة مغامرة جماعية ناتجة عن تفاعل داخلى فى داخل العالم الصغير الذى يتألف من شخصيات المسرحية . وفى الحادثة المألوفة يبقى كل شخص معزولاً فى طبقته أو مهنته التى ينتمى إليها ، على حين ليس من حدث معزول فردى فى المسرحية ، بل إنه يمارس تأثيرات مباشرة فى مختلف الشخصيات وفى بنية عالمها الذى تعيش فيه ، حتى لتقارن هذه التأثيرات بالحركات التى تتولد عن الموجة ، اتجاهات مختلفة ، ولكنها متشابكة موحدة فى انطلاقها . فعالم المسرح صورة للعالم الكبير ، لا عزلة فيه . ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات . ومن هذا التفاعل فى شئى صورته تتولد بنية المسرحية ، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث ، فى حساب فى محكم ، يبدو من دقة إحكامه أنه تلقائى طبيعى . وقدما لحظ أرسطو أن قيمة المأساة فى أن تحتفظ بتأثيرها المستقل حتى لو لم تمثل (١) . وخاصة عبقرية الكاتب المسرحى أن يهب شخصياته المسرحية وجوداً حقيقياً مستقلاً عن الممثلين لأدوار تلك الشخصيات ، بحيث يبرر وجودها تبريراً موضوعياً . حتى لقد يجد دارسور الاجتماع وعلم النفس فى هذه الشخصيات الأدبية نماذج أغرز حيوية وأصدق من الشخصيات البشرية . وها هو ذا « هاملت » (٢) ليس مجرد أمير فى الدانمارك ، ولكنه إنسان حى مقنع فى قوته وسعفه ، وتردده ونوازعه النفسية . وقد كان مجالاً لمختلف الدارسين . حتى الفرويديين أنفسهم فى العصر الحديث . وفى ذلك لابد من تمثيل العبقرية للمحوظات الدقيقة فى الحياة وإعمال الفكر فيها ، بحيث تحمل الشخصيات الأدبية طابع عبقرية خالقها . دون ظهور لذاتية المباشرة .

والأساس الأول لجودة الشخصية فى المسرحية ألا تفقد الشخصيات صلتها بالعالم الحقيقى . فنحن نألف شخصية هاملت أو إيفليا ، لما لهما من صلات كثيرة بالحقائق

(١) انظر هذا الكتاب ص ٧٣ - ٧٤ .

(٢) انظر ص ٥٦٢ - ٥٦٤ وكذا الدكتور محمد متور ، نماذج بشرية ، القاهرة ١٩٦١ ص ١٠٣

الإنسانية المعقدة ، وكذلك النماذج الأدبية في مسرحيات مولير ، مثل البخيل . زباجون ، في مسرحية البخيل . وعدو المجتمع : ألسنت ، في مسرحية ، عدو المجتمع ... على ألا يفرض المؤلف نفسه على شخصياته . وقد يضع المؤلف آراءه أو بعضها على لسان شخصياته . ولا شك أن مولير قد وضع في شخصية : ألسنت . كل ما كان يضيق به من النفاق والملق الاجتماعي بين الخاصة وفي حاشية الملك لعصره (١) ، ولكنه لم يفرض هذه الآراء على شخصية ألسنت . فلم يقطع صلته بعالم الحقيقة . وهذا هو سر إعجابنا بتلك الشخصية ، وهو سر حياتها الأدبية كذلك ، لأن ذاتية المؤلف هنا موضوعية في التبريز والاحتمال (٢) .

والأساس الثاني : وحدة الشخصية في عمقها . وهذا هو التعبير الحديث لما سماه أرسطو من قبل : التكافؤ المنطقي (٣) . وليس معنى الوحدة هنا سطحية الشخصية ، لتمثل فكرة تجريدية ، ولكنها الوحدة التي تسمح بأنواع من الاختلاف تنسق مع طبيعة الشخصية في مجرى الحدث . والمسرحية هي العمل الأدبي الوحيد الذي يتطلب بطبيعته تعدد الشخصيات ، ولكل منها وجوده المستقل ، ومبررات الوجود لن يتحقق بعزل كل شخصية عن الأخرى . فلولا وجود بولونيوس وإيفليا وكلوديوس وجيرترود - ضرورة - حول - هاملت (٤) . لما تيسر له أن يعيش مأساته الفنية في مسرحية شكسبير ولا يمكن لمؤلف المسرحية أن يختار شخصياته عبثا . فعلى ما لها من استقلال تتحقق به حياتها ، لا بد أن تؤلف فيها بينها مجموعة مختارة في دقة وإحكام ، لتمثل قوى حيوية متشابكة متناقضة . وفي هذا التناقض الحيوي تبدو وحدتها . فمواجهة قهفية بتقيضها في مجرى الحدث المسرحي خير تجسيم لفكرة هيجل ، والنزعة الديالكتية بعامه ، لتوليد قضية جديدة تراءى من وراء تصارع هذه القوى . ولهذا كان الحديث الفردي (٥)

(١) كتاب الدكتور محمد مندور السابق الذكر ص ١٢٨ - ١٤٠ .

(٢) قارنها بصفحات ٤٥٥ - ٤٥٧ من هذا الكتاب .

(٣) راجع هذا الكتاب ص ٦٧ .

(٤) راجع ٥٦٠ - ٥٦٢ من هذا الكتاب .

(٥) Monologue - وذلك فيما عدا المسرحيات الثنائية التي نشأت في إيطاليا في القرن السادس عشره ولما أسس فنية خاصة ليس في غرضنا الآن جلاؤها ، وقد قلنا عنها . كلمة في كتابنا : الأب المقارن ص ١٦٨ - ١٦٩ .

معياً إذا طال في المسرحيات غير الغنائية . ففي مسرحية « بيت الدمية » (١) ، لإيسن ، يسر « نورا » أن يدلها زوجها ، ولكنها ذات كبرياء مستمرة تلوح من آن لآن . وترى أنها قامت بواجبها نحو زوجها ، واجب التعاون الإنساني الصادق حين استندت لتيسر له العلاج . وتنبها الأحداث أنها في نظر زوجها لم يتوافر لها هذا الحق ، فلها منطلقها في الثورة على مثل هذه الحياة الزوجية . ولزوجها كذلك منطلقه أنه لا ينشد في زوجته سوى المحبوبة الفاتنة التي لا ينبغي أن يتعدى همها شئون البيت وسعادته . وفي « نورا » تتمثل صنوف من الصلات بأولادها وزوجها وبكر وجستاد ، وتتفاعل مع مستويات مختلفة ، من أعماقها النفسية ، لتنبور في عاقبة الأمر شخصياتها ، كي تبرز قرارها الأخير . وكلما غنيت الشخصية بأنواع تناقضها الباطني كانت أكثر حيوية . وأمامنا هاملت ، القتي بمشاعره ، وفيه ذاته أقوى عائق يمنعه من الظفر بغايته ، فهو يرجو هذه الغاية ، ويحرص عليها ، ويرهبها رهبة المفكر البصير ، فهو يمثل لقوى مختلفة ، وتؤلف نموذجاً حياً لم يخرج في ملاسبات عيشه عن نطاق الاحتمال . وهذا ما أردنا حين تطلبنا الوحدة في العمق . ولهذا ضعفت الشخصيات المبلودرامية ، لأنها تمثل مسطحاً واحداً من الشخصيات لا عمق فيه (٢) .

ولا سبيل إلى تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة في ميولها وأفكارها وغاياتها . فلا بد من تصارع نوازع الشخصيات ، وتناقضها ، على ألا يضر هذا التناقض بضرورة تعاونها وتضامنها معاً ، حتى يبرز منطلقها الحيوي . وهذا أقوى معنى اجتماعي تنفرد به المسرحية ثم القصة في الأجناس الأدبية والفنية . فكل شخصية من شخصياتها ، في

(١) مسرحية الكاتب النرويجي هنريك إبسن (١٨٢٨ - ١٩٠٦) ، كتبها عام ١٨٧٩ وفيها يدل ملسر الهامى إمرأته نوراً كأنها دمية ، ويعرض فترى من واجبها أن تستدين لتيسر له العلاج . وتزور توقيع أبيها لتستدين من كروجستاد ، وتمتج عن الوفاء بالدين ، على الرغم من أنها سرقت كثيراً من ساعات وقتها لأعمال تقتضى عليها أجراً . وسين يمين زوجها مديراً البنك ، تفرج لأنها مستجدة من النقود ما توفى منها الدين ، دون علم زوجها . ويحصر كروجستاد مهلاً لها باقتناء السر في الدين ، وفي التزوير باسم أبيها ، إذا لم تسع له لدى زوجها كي ينال ترقية في البنك ، وكان موظفاً فيه ، وتمتج فوراً عن إجابة طلبه ، ولكن تأتي رسالة أخرى من كروجستاد بأنه رجع عن مره في اقتناء السر . ويحبل أن المسألة قد انتهت . ولكن نوراً ، أثناء ثورة زوجها التي كانت متوقفة ، كانت مستفرقة في أمر آخر ، لقد أدركت أنها دمية . فترك منزل زوجها وأولادها لتحاول أن تصبح غلوفاً واعياً بوجوده وبصيره .

(٢) انظر ص ٥٥٠ - ٥٥٢ من هذا الكتاب . وقد عاب النقاد شخصيات « هوجو » بأنها ذات طابع مبلودرامى ، انظر انظر تلخيصنا لمسرحية Ruy Blas فيما سبق .

عالمها الصغير ، ذات دلالة حتمية على معنى اجتماعي ونزعة إنسانية . وهذا هو الأساس الثالث الذي يسمى : « المعنى العالمي » للمسرحيات ، وتدلل عليه الشخصيات بمنطق حياتها ، لا بالنص والشرح ، وفي هذا تلبو أصالة الكاتب . وحتى لو أراد الكاتب أن يصور في مسرحياته شخصيات تافهة ، مطمورة الوعي ، محموة الوجود ، ليكشف عن مأس اجتماعية ، فليس معنى ذلك تفاعلة التصوير ، بل إن هذا النوع من الشخصيات أشق في الخلق الأدبي من الشخصيات العادية . ونضرب لذلك مثلاً شخصيات تشيخوف فيما سبق أن مثلنا له (١) .

على أن أهم الأسس في الشخصيات هو ألا تهمل قرائن الواقع بغية وصف نماذج خالدة لخلق المعنى العالمي الذي ذكرنا ، فلا قيمة لهذا المعنى ، ولا حياة له ولا للمسرحية ، ما لم يحل الكاتب شخصياته وحوادثه تاريخياً في مكانها وزمانها ، حتى يكتسب كل ما لها من قوة فنية . فليست الشخصيات — في أية مسرحيتين متشابهتي الحدث والمهدف — متطابقتين بحال من الأحوال . فلا بد أن تكون الشخصيات من صميم الواقع ومن ملابساته التي يعيشها الكاتب ، مهما تأثر بالكاتب والآداب الأخرى . بل إن تأثره يعني أصالته في هذه الناحية . ومن ثم لا يمكن أن يكون الصراع الدرامي داخلياً فحسب ، ولا خارجياً تجريدياً ، بل لا مناص من أن يكون حياً بواقع الملابسات والحدث . والقول بأن شكسبير خلطت شخصياته بتجربتها من ملابسات عصره قول ضال ، على الرغم من أن بعض من يتصدون للنقد يبالغون به . فمواضع عصره وقيمتها هي مجال أحداثه وشخصياته . بل إن هيبيل (٢) يقرر أن مسرحيات شكسبير تعكس صراعاً بين عالم عصر النهضة وعالم العصور الوسطى المختصر . وبهذا عمقت شخصياته وخلطت بخصائصها النفسية الدقيقة . وهذا ما يسميه « سارتر » : العموم من خلال التخصيص (٣) . وهو الخاصة الجوهرية ، وهي محور أصالة الكاتب ، ودعامة تأثيره في عصره وفي الإنسانية .

(١) انظر ص ٥٥٦ - ٥٥٧ من هذا الفصل .

(٢) Hebbel (١٨١٣ - ١٨٦٣) كاتب وناقد ألماني من أصل دانيمركي ، يبنى في مسرحياته

ونقده مسائل التاريخ وربط الفرد باتجاهات التاريخ الكبرى العالمية .

(٣) في خطابه في مؤتمر الأدباء في موسكو في يوليو ١٩٦٢ ، وقد شرحتا مغزى خطابه وبيننا موقفه

من آرائه في كتابنا قضايا معاصرة في الأدب والنقد . وفي غير موضع من كتبه يدافع عن نفس الفكرة التي

طالما أعلنا فيها بعض النقاد — انظر ترجمتنا لكتاب : ما الأدب ؟ بلان بول سارتر . ولنص خطاب سارتر

السابق ، انظر مقالاً للكتور محمد متور في مجلة المجلة ، أغسطس ١٩٦٢ .

وفد زاد هذا الاتجاه وصوحاً في العصور الحديثة منذ الرومانتيكيين الذين رموا إلى تخصيص الحدث (١) والشخصيات ، يقول فكتور هوجو : « بصوغ كل فني كبير فنه على صورته نفسه . فما هاملت سوى أورشطس ، ولكن على صورة شكسبير (٢) وما فيجاروا وإسكابان ، ولكن على صورة يومارشيه » (٣) .

وموجز ما يدور عليه القول عادة - في التعرف على الشخصية الأدبية وفي بناء انصراف بين الشخصيات المسرحية - أن لها أبعاداً ثلاثة : البعد الجسمي - والبعد النفسي - والبعد الاجتماعي .

(١) راجع ص ٩٦٢ من هذا الكتاب .

(٢) السمات العامة لشخصية هاملت وأورشطس ، انظر هذا الكتاب ص ٦٦ ، ٥٤٢ - ٥٤٣ ،

٩٠٠ - ٩٠٨ .

(٣) انظر :

V. Hugo : Shakespeare, 2^e Partie, Livre II Chap. 2.

وسكابان بطل مسرحية « خدعات سكابان » Les Fourberies de Scapion (١٧٦١) ، وهو خادم لا تفلح حيلة على سادته لمصلحة أولاده . وفي هذه الملهة أو المهزلة (كما تسمى أحياناً) يتزوج أوركاث - في غيبة والده - أرجانت Argante فتاة فقيرة مجهولة الأصل : هياسنت ، ويمتزج صديقه لياندر الزوج من فتاة مصرية هي زوبينت (المناظر في نابل لتهيه إحتال الحدث) . وليس مع الصديقين مال ، فيحتاج لهما سكابان ، فيأخذ من أجات المال متخلاً بأنه سيدفعه لياسنت ، كى تقسم زواجهما من إبته ، ويأخذ من جيرونت والد لياندر مالا زاعماً أن إبته ذهب ليتفرح في سفينة إيطالية فأسره ربانها وأشترط أن يقف به مبلغ من المال ، وفي الحالين يعطى ما حصل عليه من مبالغ لشابن . وحين نتكشف حيلة يحدث أن تعرف الأسرتان أن هياسنت في الواقع هي إبته جيرونت التي كان قد وعد الأب بزواجهما من أوركاث صغيرة ، ولكنها فقدت ، وأن زوبينت المصرية من الإبنة المفقودة كذلك لأرجانت .

وفيجارو بطل ملهة يومارشيه التي عنوانها : زواج فيجارو ١٧٣٢ - ١٧٩٩ مثلت عام ١٧٨٤ - وموضوعها الظاهر تنازع الكونت المألف مع يوباه المثقف الطموح على الفتاة الساذجة سوزان ، فريد الكونت أن يتخذها خلية ، في حين يحرص فيجارو على تزواج منها . وتقوم عقبات أخرى في سبيل الزواج ، ولكنها تذلل ، وبخاصة عن طريق خيرة روزين إمرأة الكونت - ووراء هذا الصراع الظاهر مغزى سياسي ، هو صراع بينه امتيازات الاقطاع المثقلة في الكونت وحقوق الفرد المهضومة في شخصيه فيجارو الذي يخلط مرحه الظاهر بصيحات غضب مشوب في ثورة على سيده وسحرية من النظم المتبعة السياسية والاجتماعية . وفي الفصل الخامس ، المنظر الثالث ، يقول فيجارو محدثاً نفسه (مونولوج) ومتوجهاً إلى الكونت ، مقاللاً عن سر هذه الميزات الظلمة : « إنك لم تقم لاكتساب امتيازك سوى أن تكرمت على الناس بميلادك » ، وكانت هذه الصيحة إيذاناً بانتهيار الملكية واستجابة للشعور العميق عند الشعب آنذاك . مقدمة الثورة الكبرى الفرنسية .

فالبعد الجسمي يتمثل في الجنس (ذكر أو أنثى) ، وفي صفات الجسم المختلفة ،
س طول وقصر وبدانة ونحافة ... وعيوب وشذوذ ، قد ترجع إلى وراثته ، أو إلى
أحداث .

ويتمثل البعد الاجتماعي في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية ، وفي عمل الشخصية ،
وفي نوع العمل ، ولياقته بطبقته في الأصل ، وكذلك في التعليم ، وملابس العصر
وصلتها بتكوين الشخصية ، ثم حياة الأسرة في داخلها ، الحياة الزوجية والمالية
والفكرية ، في صلتها بالشخصية . ويتبع ذلك الدين والجنسية : والتيارات السياسية ،
والهوايات السائدة ، في إمكان تأثيرها في تكوين الشخصية .

والبعد النفسي ممررة للبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك ، والرغبات والآمال .
والعزيمة ، والتفكير ، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها . ويتبع ذلك الزواج : من انفعال .
وهلوس ، ومن انطواء أو انبساط ، وما وراءهما من عقد نفسية محتملة .

وهذه الأبعاد لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها رابطاً وثيقاً بنمو
الحدث والشخصية ، لتتحقق وحدة العمل الأدنى أو وحدة الموقف ، في توتره ،
وغزارة معناه ، وفي تجسيم هذه المعاني في نتاج حي لا يخرج عن دائرة الاحتمال .
ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين في المسرحية .

فقد تكون سمة من السمات الجسمية ذات أثر بالغ في تكوين أبرز سمات البعدين
الآخرين ، وفي إنهاء الحدث . فمعلوم أن جمال « كيلوباترا » عامل جوهري في
توجيه الحب والأحداث في مسرحيات « كيلوباترا » ومنها « مصرع كيلوباترا »
لشوقي ، ونذكر بهذه المناسبة كلمة باسال : « لو كان أنف كيلوباترا أقصر قليلاً
لتغير وجه الأرض » (١) . وفي مسرحية « سيرانودي برجرارك » - الشاعر الفرنسي
إدمون روستان (١٨٦٧ - ١٩١٨) ، يقف كبر أنف الشاعر الفارسي : سيرانو -
عقبة في سبيل حبه الرومانتيكي الظاهر لآبنة عمه : روكسان ، وحين يكشف حبا

(١) وما أكثر المسرحيات التي ألقت في موضوع كيلوباترا ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ص ٢٩٦ -

٢٩٨ ، ٣٢٢ - ٣٢٤ . ونكتلة بيسكال : انظر :

Pascal : Pensées, ed, annotée Par, Harvet, Paris 1925 I, p. 84

للعي الجميل : كريستيان ، تدفعه طبيعة الفارس إلى التضحية بجه ، وإلى مساعدة الحبيين على الظفر بجهما . ويكتب رسائل الحب لغريمه ، بل يلقنه عبارات الحب - شعراً - ليوهم حبيبته أن كريستيان هو مرتجلها ، حين كان يتاجها دون النافذة ليلا . وتقلب طبيعة سيرانو - المرحمة الأبية المستخفة بالنبل الطبقى ، والمعتدة بالقيم الحقيقية - إلى طبيعة كئيبة منزلة أرفعها رصف الحبس ، حتى إذا مات غريمه ساعد روكسان على استدامة ذكرها لتعيش بنعم الماضي الذى حلمت به ، ولا ينكشف سره إلا قبيل موته .

وقد اعتدت الواقعة الزولية بالكشف عن أثر الوراثة في الاستعداد الجسمي والميول النفسية ، لجلاء جوانب الجبرية الطبيعية ، ولتفسير السلوك الإنسانى سلوكاً علمياً (١) .

وقد أثرت هذه النزعة الطبيعية في كثير (٢) من كتاب المسرحية في أوروبا اللذين زاجوا بينها وبين الاتجاهات الأخرى . فطلعية التعبيريين : سترندبيرج (٣) يفسر سلوك جوليا - الفتاة التى تحب خادماً ، وتطرد خطيبها الأرستقراطى ، ثم ترتكب مع الخادم الخطيئة ، فيحتقرها ، ثم تظهر الفروق بين مشاعرها ومشاعره ، فلا تجد سوى الانتحار - سلوكاً وراثياً ، لأنها ورثت عن أمها كراهية سلطة الرجال في الزواج ، ولكنها تريد لإشباع غريزة جنسية فحسب ، وفى نفس الوقت يكشف المؤلف عن اللاشعور الفرويدى في الأحلام التى تعكس الوعي الطبقي والوراثة لدى جان وحبيبته جوليا . فمثلاً يقول جان : « فى أحلامي أرى نفسى فى غابة مظلمة أرقد تحت شجرة طويلة ، أريد أن أصعد إلى القمة ... أريد أن أسرق العش الذى يحوى البيضة الذهبية ، وإذا فى أنسلق وأنسلق ، ولكن جذع الشجرة سميك أملس ، وأقرب غصن فيه بعيد عن متناول يدي .. لم أمسك بهذا الغصن ، ولكننى سأفعل فى يوم ما ، حتى لو لم يكن إلا فى الحلم » . وفى هذا ما يعكس الصراع الطبقي في المسرحية ، وهو صراع يترامى في الرغبات البعيدة ومدى زلزلتها للنفس الوصولية . فالخادم يريد أن يلوق

(١) انظر كلمة زولا في مقدمة قصته : ترميز واكن ، حيث يقول : « الفضائل والذرائل من منتجات العوامل الطبيعية كالسكر والملح » ، ثم انظر مكان هذا الاتجاه الفنى من الفلسفة الوضعية ص ٣٠٦ - ٣٠٧ من هذا الكتاب .

(٢) لتأثير زولا من هذه الناحية وسواها في الأدب الأوروبي ، انظر :

Eric Bentley, op. cit. chap. I.

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٥٧٠ - ٥٧١ ومسرحيته التى تحدثت عنها : Miss Julia (١٨٨٨)

طعم حياة الأسياد ، على أن للمسرحية سمة أخرى واقعية ، إلى جانب الصراع الطبقي والوراثة ، هي غوصها في أقدار أحوال النفس البشرية ، كما شرح زولا من قبل .

وقد تفضول سمات البعد الجسدى لكى تصير مجرد وسيلة للتعرف الذى يقترن بالتحول . وهذا ما عابه أرسطو سابقاً (١) .

ولا يصح أن تكون هذه الأبعاد مجال شرح مباشر فى الحوار ، بل تندمج فى مجرى الحدث والحركة بحيث يوحى بها دون تعبير مباشر تظهر فيه ذاتية المؤلف . وتبلغ المقدرة الفنية الدرجة القصوى حين ينتج تصوير الأبعاد أثره دون وعى من الشخصيات نفسها ، كما فى مسرحيات تشيخوف .

ويمثل تشيخوف مرحلة فريدة فى الواقعية . فشخصياته غائصة فى الواقع مطمورة فيه ، كأنه سجن انطبق عليها . والشبه سطحي بينها وبين شخصيات المسرحيات التى استعسها أرسطو من حيث لا وعى أفرادها (٢) ، لأن تشيخوف عرف كيف يتعمق فى عرض أبعاد الحياة النفسية من واقعها ، حتى استغنى عن الحدث الحقيقى بهذه الحالات . فالأساسة عنده ماثلة فى الوعى المشلول الراكد الذى يمثل فترة الهدوء المنلر بالعاصفة فيما قبل الثورة الروسية . ويبلغ تصويره لضيق الشخصيات بهذا الواقع المدى ، حتى يتم هذا الضيق عن قرب الانفجار . وليست مأساة هذا الوعى الفردى لشخصيات تشيخوف فى العزلة عن واقع الحياة فحسب ، بل إنه سجين عزلة فردية أخرى تكشف عن أزمة المدنية الحديثة جملة . فكل فرد يعيش مأساته ، دون أن يتراسل مع رفقاته فيها . وتلك سمة هامة فى شخصيات تشيخوف ، يبرع فى التعبير عنها حتى فى الحوار بحيث نكتشفها ، اكتشافاً من واقع الحياة لا من تصريح أو انفعال . كان هذه الشخصيات غادرة بالواقع التلقائى ، فى مسرحيته : طائر البحر (٣) (١٨٩٦) بأق مىديفيدنكو

(١) أنظر ص ٦٢ - ٦٣ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٦٨ - ٦٩ من هذا الكتاب .

(٣) شخصيات هذه المسرحية تدبش فى خيمة سورين ، وفيها ترييلوف صاحب آمال عريضة فى خلق مسرح من نوع جديد ، ويخفق ، وكان متعلقاً بالفتاة : نينا ، وسرعان ما انصرفت عنه إلى حب الكتاب الكبير : ترييجورين الذى تحبه أركادينا أم ترييلوف . وفى النهاية تتزوج ماشا المدوس ، فى حين لم تنس حبها ، ولم تبأس نينا من ترييجورين ولكنها تعزى شق طريق حياتها بمثلة ، ويغنى إلياس حبيبها ترييلوف إلى الانتحار .

إلى ماشا - التي يحبها في حين هي متعلقة بتريلوف - فيحدثها عن آلامه . فلا تزيد عن أن تجيبه (ناظرة إلى المسرح قائلة) : « سيبدء العرض حالا ... » فكل من الشخصيتين السابقتين ميدفيدنكو و ماشا يفكر فيما يستغرقه ، فحلى حين يفضى ميدفيدنكو بشكواه ، تفكر ماشا في عرض المسرحية التي ألفها من هي متعلقة بحبه .

وبيلغ التعبير عن مأساة انزال الوعي الفردي المدى ، عند « لويجي بيراندلو » ، في مسرحيته : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١) (١٩٢١) ففي هذه المسرحية تشرح كل شخصية مأساتها من وجهة نظرها هي ، في غير رحمة ، ودون التفات إلى مشاعر الآخرين ، كأنها تتحدث وتعيش منفردة .

و يمثل سترندبيرج في مسرحياته أنجاسا يشبه فيه تشيخوف ، في تصوير شخصيات واقعية لا واعية ، تفوص في مصيرها ، وتعتمد على داعية الألم الأرسطية ، ولكن أكثر المسرحيات الحديثة ، في الواقعية ، لا تعتمد في الصراع على داعية الألم وحدها ، على نحو ما دعا إليه أرسطو (٢) ، بل هي مسرحيات يعي فيها الأشخاص مصيرهم . ومن أوائل من مثلوا هذا الاتجاه في المسرحيات . الحديثة : إيسن ، فشخصياته واعية . على خلاف شخصيات تشيخوف و سترندبيرج . وعلى الرغم من أن شخصيات إيسن بروجوازية مثل شخصيات تشيخوف ، فإن إيسن يصورهم في صنوف من الوعي نائرة

(١) فيها يظهر على المسرح ست شخصيات : الأب والأم ، والإبن الكبير ، والبنت الكبرى ، وطفلان ، فيقطعون على الممثلين مجرى استعراضهم في إخراج مسرحية أخرى ، ليشرحوا للمخرج ، الذي دهش من اقتحامهم عليه المسرح ، أنهم جميعاً من خلق خيال مؤلف ، ولكن هذا المؤلف لم ينجح في إتمام تاريخهم ، فهم يستحيل البحث عن مؤلف آخر ليحل مسألتهم البالغة المدى في التقيد ، ويقاطع بعضهم بعضاً في الشرح : فيمد ميلاد الإبن الكبير تترك الأم زوجها ، وتهرب من سكرتير الأب ، لتجنب منه ثلاثة أولاد ، منهم البنت الكبرى . وحين تكبر البنت تقع في يد قواد ، فتنشأ بينها وبين أبيها علاقات دسنة جنسية ، دون علم منهما بما يربطهما من صلة القرابة الوثيقة . وحين تمل الأم ، وتعتبر الأب بهذه العلاقة ، يصمم على أن يمتسح جميع الأولاد مع أهم في منزلة ، فيأبى الإبن الكبير ، لأنهم دخلاء عليه . وفي أثناء النقاش والنزوح تفرق البنت الصغرى ، وينتشر الولد الصغير بطلقة مدس . وإلى جانب معزى المسرحية الذي أشرنا إليه ، ترى قضية فنية ، هي المفارقة بين فكرة المؤلف في شخصياته وجهد المخرج ، وكذلك علاقة الفن بنواحي الحياة ، وأنه لا يمكن أن يكون نقلاً آلياً لها ، ثم علاقة الكاتب الذاتية بشخصياته التي خلقها . . . والمسرحية واحدة من ثلاث أطلق عليها مؤلفها : المسرح في المسرح ، والمسرحيان الأخريان هما : « لكل شخص حقيقة » ، و « نرتجل هذا المساء » .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٦٤ - ٦٥ .

قلقة غاضبة ، ومن خلالها يصور مأساة البرجوازية كلها ، وكثير من مسرحياته تشبه مسرحيات تشيخوف في أنها تتخذ طابعاً رمزياً من خلال حيوياتها العميقة ، ولكن رمزيتها ذات مستويات مختلفة . ففي مسرحية « بيت الدمية » - التي تحدثنا عنها فيما سبق - يمكن أن تكون « نورا » رمزاً للمتحرر من نظم البرجوازيين ، المؤثر للعزلة على الاختلاط بمجتمعهم ، في حين يعدها بعض النقاد دعوة لنيل المرأة حقوقها ، وكانت تلك مسألة العصر ، وكذلك الأمر في مسرحيات تشيخوف ، فموسكو - مثلاً - في مسرحيتي : الشقيقات الثلاث ، وطائر البحر ، ورمز لتحرر هذه الشخصيات من شباك الواقع تطلمح إليه الشخصيات في قصور عزم وشلل إرادة ، كما أشرنا من قبل . ومثال آخر من مسرحيات إيسن - التي تتردد ما بين الطابع الاجتماعي والرمزي ذي للمستويات المختلفة - مسرحية : « عدو الشعب » (١) . فقضيةها الظاهرة اجتماعية ، هي فضح مجتمع مسموم الموارد ، وقضيةها الفكرية هي عزلة الرجل الذي يحب الحقيقة ، ويعيش مأساته في عزله ، ويستطيع المسرحية بعد كل ذلك واقع عاشه إيسن : حين انزل ساخطاً على حزب الأحرار الذي كان عضواً فيه فليس توماس ستوكان سوى إيسن نفسه .

وتصوير الشخصيات يستلزم - في أبعادها - ذلك الصراع الذي تحدثنا عنه ، وهو صراع الشخصيات ، ويمكن أن تكون له نواة بدائية في حديث أرسطو في داعية الألم والتحول والتعرف والخطأ وظوائف هذه الأمور من الناحية الفنية (٢) ، على أن دائرة هذا الصراع قد اتسعت في مختلف الاتجاهات التي أوجزنا فيها القول . وتبقى بعد ذلك صنوف أخرى من الصراع الذي نسميه الصراع الفكري ، ومكان الحديث عنه حين نتحدث في الفكرة .

على أن تصوير الشخصيات في المسرحية قد طرأ عليه انبجاء آخر أحدث ، وقد تمثل في مسرحيات الموقف ، وهي ما نوجز القول فيها في حديثنا في الموقف الدرامي .

(١) (١٨٨٢) - تدور أحداثها في مرفأ صغير على شاطئ الرويج الجنوبي فيه يكثف منتج سمفي يطلق الشعب عليه آمال ، ولكن الطبيب : توماس ستوكان فريسة أزمة ضمير . لأن تحليلاته تبين أن مياه المنتج مسمومة ، ويهدده ذو المصالح - إذا هو أثنى للسر - من الأحزاب الزائفة والرأسماليين والحكام الفاسدين ، ومنهم أخوه حاكم المدينة . ويقرر توماس الحقيقة ، ويكشف عن بواطنهم المدغولة ، فينبذه المجتمع هو وأولاده . ويشعر آنذاك أنه القوي ، لأنه هو الذي لا يخاف من مواجهة الحقيقة . ويترجم الحقيقة . تعليم أولاده المبرودين من المدارس في بيته ، مع الفقراء ، بالجان ، ليجهل منهم نواة المجتمع المتشود .

(٢) هذا الكتاب صفحات ٦٤ - ٦٥ ، ٦٩ - ٧٠ وأرسطو « فن الشعر » ١٤٥٠ ب س ٤ - ٥ .

(٣) ٣٧ - النقد الأدبي الحديث ()

(٤)

الموقف الدرامي ومسرحيات المواقف

يذكر أرسطو الموقف حين يتحدث عن الفكرة في المأساة ، وأنها اللغة التي يقتضيها الموقف وتلائم وإياه . ولكن الموقف لم يكن كذلك إلا في القرن العشرين . على الرغم من البحوث البدائية في المواقف الأدبية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر . فقد بحث الناقد والشاعر الإيطالي : « كارلوجوزي » (١) في المواقف المسرحية . فارجعها - في الآداب جميعاً في كل عصورها - إلى ستة وثلاثين موقفاً ، وأقره على ذلك « جوته » في حديثه مع أميته : إكرمان ، ووافقهما بعد ذلك الناقد الفرنسي جورج بولتي (٢) . وكان معنى الموقف المسرحي في تلك الدراسات هو الأحداث العامة فهؤلاء الباحثون يعدون من بين المواقف المسرحية : « الاختطاف » ، و « المحاولات المتسمة بالجرأة » و « قتل أحد الأقطاب المجهولين » و « الزواج بمن لا يحل الزواج منه » ، وأحياناً يرجعون معنى الموقف إلى العواطف المجردة ، مثل : الحقد على الأقارب ، والطمع ، والغيرة الحاطنة ... ومثل هذه المعاني لا تصلح بحال أساساً للدراسات الحديثة في المواقف المسرحية .

وقد تحدد معنى - الموقف فلسفياً وفنياً - في العصر الحديث . وكان لهذا التحديد أثره العميق في النقد والإنتاج الأدبي والدراسات المقارنة (٣) . فأصبح معناه الفلسفي هو علاقة الكائن الحي ببيئته وبالأخرين في وقت ومكان محددين ويقف الإنسان بسلكه أو بفكره على موقفه حين يكشف عما يحيط به من مخلوقات أو أشياء ، بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته . فيتخذ تجاه ذلك كله مشروعاً مرتبطاً بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بذلك المشروع إلى غاية له . يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة . وهذه العوامل - مهما كانت درجة تعويقها - هي التي تحدد مشروعه وتشف - في نطاق

(١) Carlo Gozzi (١٧٢٩ - ١٨٠٦) .

(٢) Georges Polti في كتاب له ظهر بالفرنسية عام ١٨٩٥ ، وطلبعه الثانية عام

١٩٣١ ، وصنفته : Les XXXVI Situations Dramatiques

(٣) انظر الفصل الثالث من الباب الثاني من كتابنا : الأدب المقارن .

تلك الحدود - عن حريته . والموقف المشروع ينبغي ألا يورغل في الوهم ، فيتزاع المراء من الواقع انتزاعاً ، والا يهبط إلى السلبية : فيقف بصاحبه عن التفكير في تغير حالته . فالموقف المشروع ، إذن ، يتألف من عوائق ومن مقارنة لها في وقت معاً . وبه يكون الإنسان في تغير دائم ، تبعاً لمشروعه وما يبذله فيه من جهد . وما الوجود الإنساني المشروع إلا وجود في موقف (١) .

فإذا انتقلنا إلى عالم المسرحية . ظهر أن الكاتب المسرحي - منذ القديم ، يقصد إلى تصوير عالم صغير يقطعه فنياً من العالم الكبير . وهذا ما حدا بارسطو إلى القول بضرورة الوحدة العضوية . فالبناء الدرامي . وتصوير الشخصيات . يقتضي كلاهما من مؤلف المسرحية أن يلحظ الواقع ليحل فيه شخصياته . بحيث لا تظهر معزولة عن سواها . فتتعرف كلا منها من خلال سلوكها في المسرحية . وسلوك الآخرين معها ، بحيث يؤلف موقفهم مع العوائق المشتركة . والوسائل التي يتخذها كل منهم لبلوغ هدفه . فتكشف عن صراعه الباطن في موقفه الخاص . وصراعه مع الآخرين في الموقف العام . والشخصيات هنا تسمى عند النقاد المحدثين : « القوى المسرحية » . وهذه القوى لها وظائف فنية تشف - ضرورة - عن معان إنسانية .

وموجز القول في هذه القوى التي تمثلها الشخصيات أن عددها المتصور ست : القوة الأولى أو قوة البطل : protagonist . والقوة الثانية قوة الخصم أو المعارض للبطل : antagonist . وفي المسرحيات الكلاسيكية كان البطل في المأساة موضع عطف . على نحو ما دعا إليه (٢) أرسطو . بخلاف الخصم فقد يكون شريراً إذا دعت الضرورة الفنية لتصويره في المسرحية . ومنذ الرومانتيكيين قد يكون البطل شريراً وتقع التبعة في شره على المجتمع . وفي الواقعية والطبيعية . قد ينسر سلوك البطل بدوافع اجتماعية تثير القزح ، كما في مسرحية الغريزان . ومسرحيات سرنديبيرج التي مر (٣) ذكرها . أما في المهلة فلا يشترط أن نكون متجاوبين مع البطل . بل أقل أن

(١) انظر :

J. P. Sartre : L'Être et, le Néant, p. 633-638.

وانظر كذلك الفصل الأول من الباب الثالث ص ٣٥٨ - ٣٦١ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٦٦ - ٧٤ من هذا الكتاب .

(٣) انظر ص ٥٦٤ - ٥٦٥ - ٦٧٣ - ٦٧٤ من هذا الكتاب .

تتجاوب معه كما هي الحال في ملهات مولير : عدو المجتمع (١) . وواضح أن هناك مستويات ودرجات مختلفة للتعاطف أو التفور تخص كل مسرحية ، ولا سبيل إلى تجديدها ، ولا يصعب الوقوف عليها بالنظر في كل مسرحية على حدة . وقد تقدمت للملك أمثلة كثيرة .

وبين القوتين السابقتين قوة ثالثة تمثل الخير المنشود ، أو الخطر المرهوب . وقد تمثل هذه القوة في شخصية مسرحية ، كالحبوبة مثلا ، وقد تبدو مثالا تجريديا لا يظهر على المسرح ، كالوطنية والاستقلال والحرية . وقد تكون شخصية رمزية يتحدث عنها في المسرحية وتمثل نشاط المسرح في غيبتها ، دون أن تظهر . كما في مسرحية : « في انتظار جودو » ، للكاتب المسرحي الفرنسي المعاصر : صموئيل بيكيت . فالشخصيتان في هذه المسرحية هما : إستراجون وفلاديمير ، يواجهان الموت دائما ، في حال تشف عن قلق بالغ المدى ، وعن عبث هذا العالم الذي نعيش فيه ، ويرأى هذا كله في صورة الانتظار الفارغ لشخصية مجهولة لا تظهر على المسرح ، هي شخصية ، جودو ، رمز المستقبل الضائع ، أو الأمل المفقود أو راحة الأبد بالموت ، أو الخالق . و « جودو » الذي يريد أن يزوج من امرأة بطل الطرواديين : هكتور . وقد تمثلت هذه الشخصيات .

والقوة الرابعة ممثلة في الشخصية التي يطلب لها الخير المنشود ، وقد يكون هو البطل ، وقد يكون شخصية أخرى . فحماية الطفل هي محور صراع أندروماك - في

(١) Heffnar. Selden. Sellman : Modern Theater practice, p. 46-47

(٢) Samuel Beckett ولد عام ١٩٠٦ من أصل إيرلندي ، يكتب بالإنجليزية والفرنسية ، ويقيم في باريس منذ عام ١٩٣٨ وفيها ظهرت أهم كتبه ومسرحياته . ومنها المسرحية المذكورة : *En attendant Godot* (١٩٥٣) التي ترجمت وشملت في أكثر من بلاد العالم . وهي من فصلين . يظهر في الفصل الأول اثنان من المتتريدين البائسين ، هما إستراجون وفلاديمير ، يتحدثان في بقسهما ويأسهما حديثا مرعبا ، وينتظران شخصية أسطورية ، هي جودو . يدخل عليهما السيد والسيد «بزو» Pozzo و«لاك» . ولا يفكر السيد ، بل يكرر الأفكار التي لقنها له سيده ، تحت رحمة الوسط . وفي الفصل الثاني تظهر نفس الشخصيات . والحديث فيه يتعمق مأساة الشخصيات دون تجديد في الحدث . وينتهي دون أن يظهر جودو . ويحاول إستراجون وفلاديمير الانتصار ، فيقطع الحبل الذي حاولا به . ويتمزمان إحفاضا حبل جديد غدا : « منشفة أنفنا غدا ، وما لم يحمر جودو » . ثم يتحدثان عن الانصراف من مكانهما ، دون أن يتحركا . وجودو صلة بشخصية جودو في قصة : « ليلزاك » le Faiseur .

مسرحية راسين التي تحمل نفس الإسم - ضد أطماع بيروس الذي يريد أن يتزوج امرأة بطل الطرواديين : هكتور . وقد تتمثل هذه القوة الرابعة تجريدياً ، كأن يطلب الخير للوطن مثلاً .

والقوة الخامسة هي القوة الممثلة في الحكم ، أو القوة التي تزن الموقف العام ، للمسرحية وتميل إحدى كفتيها . وقد تتمثل في المحبوبة ، أو البطل ، أو في شخص ثالث كالمالك في مسرحية السيد . ويعاب على المسرحية أن تكون هذه القوة خارجية كتدخل الآلهة ، أو كتدخل الملك في مسرحية « تارتوف » لموليير .

والقوة الأخيرة هي قوة الأعوان والمساعدين الذين ينضمون إلى أمة قوة من القوى السابقة ، مثل أعوان الملك في مسرحية : هاملت : وأعوان « باجو » في مسرحية : عطيل ... وقد يؤدي حلف العون إلى قوة المسرحية فنياً ، حين يكشف هذا الحلف عن وحدة البطل ، إذا أريد أن تكون الوحدة محور التصوير الفني كما في مسرحية : « علو المجتمع » لموليير ، ومسرحية : « علو الشعب » لإيسن ، وقد مر ذكرهما .

وواضح أننا لا نشترط في كل مسرحية أن تتوافر لها الشخصيات التي تمثل القوى الست السابق ذكرها ، كما لا نشترط أن تتمثل كل قوة بشخصية واحدة وبذلك تتكاثر صور الموقف ، فتبلغ عدداً يكاد يتعذر حصره (١) .

والذي يهمنا بخاصة - في هذه المسألة - هو الكشف عن طبيعة الموقف الدرامي ، بعد أن شرحنا معناه وصوره ، لنجلى الفرق في الموقف بين المسرحية والملحمة ، لأن هذا الفرق الجوهرى أساسى لإدراك مفهوم المسرحية أو القصة .

ذلك أن الموقف الدرامي أقرب إلى الموقف القصصى ، في حين هو بعيد كل البعد عن الموقف الملحمي ، في مفهوم الملاحم القديم .

(١) قد تتبع هذه المواقف الأستاذ : آتين سوريو ، الأستاذ بالسربون ، فأرسلها إلى ما يزيد مائتي ألف موقف ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ، الفصل الثالث من الباب الثاني .
وكذا :

Etienne Souriau : Les Deux Cent Mille Situation Dramatiques, Paris, 1950, Chap I, p. 167 et sq.

وقد انتبه إلى هذا القارق الدقيق أرسطو ، على الرغم من أنه لم يذكر الموقف في معناه الفني والفلسفي الذي ذكرناه : ذلك أنه لم يذكر الخوف والرحمة في حديثه في الملحمة ، في حين قصرهما على المأساة . وليس معنى ذلك أن الملحمة لا تثير شعوراً ، ولكنه شعور الإعجاب بالبطولة وتقليد الأبطال (١) .

ودعامة إثارة الخوف والرحمة في نقد أرسطو هي « الهاماتيا » أو الخطأ الذي يثير داعية الألم . وفيه يتمثل الضعف الإنساني في بعض نواحيه ولهذا الضعف وظيفة فنية محضة في تطور المأساة وحلها . وفيه يفرق البطل المأسوي عن البطل الملحمي ، لأن الخطأ في المأساة تكفيرى ، ينشأ عن الخوف والرحمة وللتطهير ، في حين يظل بطل الملحمة لا يكفر عن شيء ، حتى لو كانت فيه نقائص فإنها لا تؤثر في مصيره . ولا وظيفة فنية لها في تطور الحدث ونهايته (٢) . ويتبع ذلك أن الموقف المأسوي يخالف كل المخالفة للموقف الملحمي ، إذ يغوص الموقف الملحمي في الحياة الإنسانية ، ويفسر تفسيراً إنسانياً لا مجال فيه لعبادة البطولة . بل مبناه على نقائص ، واعية (٣) أو غير واعية ، ولكنها ذات وظيفة فنية في المصير .

ولنأخذ لذلك مثلاً : أجاممنون . فقد تحدث عنه هوميروس في إلياذته بطلاً وقائداً للحملة اليونانية على طروادة ، وشجاعاً تثير شجاعته الإعجاب . ونقائضه — من الإعجاب نفسه : ومن الردد في الرأي . ومن حب الذات ، كما تراءى في الملحمة — مظاهر ضعف إنسانية عامة ، ولكنها لا تؤثر في مصيره ولا تذهب باعجابنا به . فقد عاد من الحملة متوجاً بالنصر والفخر .

ثم كان أجاممنون بطلاً لمأساة تحمل اسمه ، للشاعر اليوناني : أيسخيلوس . وتبدأ المأساة بعد انتهاء حملة طروادة . وفيها أصبحت الحملة ونتائجها محل دراسة إنسانية .

(١) انظر الفصل الرابع من الباب الأول من هذا الكتاب ، ثم :

انظر :

Grealb F. Else : Aristotle's Poetics, the Argimcut, Cambridge, 1957 p. 651-652.

(٢) سبق أن تحدثنا عن الخطأ أو الهاماتيا عند أرسطو ، ثم عند الكلاسيكيين ، انظر ص ٦٤ وما يليها ، ٥٨٢ — ٥٨٣ من هذا الكتاب .

(٣) لتفصيل ذلك انظر ص ٥٤٩ — ٥٥٣ من هذا الكتاب .

وصار الموقف دراميا في أعمال البطل ، وفي صلاته فيها بغيره ، وفي النهاية المترتبة على الموقف ، وعلى نتائج أعمال البطل . وقد اهتدى إلى ذلك شاعر اليونان بعبريته .
ففي مطلع المسرحية ، بعد أن يتبين الحارس - من فوق قصر أجاممنون بن أتريوس -
الاهب البعيد المؤذن بانتهاء الحرب ويعودة أجاممنون ، نسمع الجوقة تبين أخطاء البطل
المنتصر في ماضيه ، لأنها هي الأخطاء التي سيكفر عنها في المأساة . على حين لم يكن
لها أثر في الملحمة . تقول الجوقة ، متحدثة عن أجاممنون :

« وهكذا أحال قلبه فولاذ . فيوما

يشجع على حرب من أجل امرأة فاسقة ،

ويوما يقتال ابنته ،

ومن دمها المهرق يقدم

قربانا ، ليتعجل مسير السفن في طريقها !

وهؤلاء المتحكرون في الدماء المتحرقون للحرب .

قد أغلقوا عيونهم وقاوبهم ، ولم يعبروا سمعا أو تفاتا .

لصوت الفتاة (١) في توسلها ، قاتلة :

« رحمة بي ، يا أبني ولا لصلواتي ،

ولا لعمر الغض النضر

وهكذا حين رتل الحان التضحية

أمر أبوها جماعة شباب الكهان

ليرفعوها ، كعزاة مسكنة فوق المذبح الحجري

من حيث كانت راقدة في أثوابها

غارقة في غيبوبة كاملة -

أمرهم أن يلجموا شفتيها اللطيفتين ،

لئلا تند منها لعنة على بيت أتريوس وذريته .

(١) هي افيجنيا ، انظر ص ٦٢-٦٤ ، ٦٧-٦٨ من هذا الكتاب ، نفهم هذه الإشارات وتعرفون
حل نسكرة هذه المأساة .

ثم سرعان ما نكتشف بعد ذلك خطأ آخر لأجا ممنون في علاقته بزوجته التي غاب عنها عشر سنين ، هو أنه قاد معه الأسيرة : « كاساندر » إلى منزل الزوجة . وفي ذلك كله ترى أجا ممنون الإنسان ، في جوانب ضعفه وخطئه ، أو خطيئته ، على الرغم من أنه هو ضحية قوى تغلبت عليه ، فلم يكن في آثامه شريراً أو خسيساً ، ولكن الولايات تنتج الولايات ، على حسب ما شرحنا - من قبل - في المسئولية العامة للإثم في المسرحيات (١) اليونانية .

ولا ينبغي أن يخلط المعنى الملحمي القديم بمفهوم المسرح الملحمي عند « برشت » فقد سبق أن بينا المعنى العام للملحمة (٢) عنده .

وفي نطاق تحديد القارق الدقيق بين الموقف الملحمي والموقف الدرامي - على ماقلنا - تطورت المسرحية ، وعمق معناها ، وتوضح فيها الإنتاج الأدبي . فمسرحيات البطولة ، كقصص البطولة في معنى البطولة اللغوي . من أصعب ما يعالج فنياً ، ويجب أن يتأني لها المؤلف بصنوف من التأكيد كي تستحق أن تسمى عملاً أدبياً .

ولنضرب مثلاً بموقف ملحمي في ظاهرة ، ولكن تطوعه مقدرة الكاتب الفاعلة إلى موقف درامي : مسرحية « موتى بلا قبور » (١) ، لسارتر ، فالموقف بطولة

(١) انظر ص ٥٤٨ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٥٤٩ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

(٣) Morts sans Sépulture (١٩٤٦) وتجري حوادثها في قرية بجبال الألب عام ١٩٤٤ . جماعة من المقاومين الفرنسيين يقعون في قبضة الألمان ، أيدهم في القيد في كهف مدرسة ، ينتظرون أن يذهبوا ويسألوا . وهم لا يملكون سراً يوجهون به ، لأنهم لا يدرون أين رئيسهم : جان ، ومعهم الصبي فرانسوا ، يشور ضد خطه ، فلم يكن يفهم أن اشتراكه في المقاومة يتطلب منه أن يكون بطلاً ، وبه أخذه لويس حيية جان ، ويجها كذلك هنري . ومعهم اليوناني كانوري ، وقد سبق له الاشتراك في المقاومة في بلاده ، وهذه التجربة لا تزيد إلا قلقاً . ثم سوربييه الذي ينتظر أن يذهب ليختبر إرادته ، وليتحقق من قيمة عزمه ولكنه حين يستدعي فيذهب ، يشور ، فقد كشف أنه جبان ، ولو كان يعرف شيئاً لقاله . ويقدم شخص يجلس معهم ، سرعان ما يعرفون أنه جان رئيسهم ، ولكنه يفضي إليهم أنهم قبضوا عليه دون معرفة لشخصيته وأن لديه بطاقة شخصية مزيفة حصل عليها عن طريق فلاحى القرية ، ويمكن بسهولة التعرف على أنها زائفة ، وبمجهور جان يتغير حال الشخصيات ، فلهنم الآن ما يقولونه إذ عذبوا ، ويشعر هنري بأن الحب « راح عن ظهوره » ، لأنه سمع من أجل شيء حين يسأل فيكم السر ، ويستفيد سوربييه من غفلة الحرس ، ليقتل بنفسه من الزائفة ، فيموت . وهذه وسيلة نجاح ، فادامت البطولة في الإمساك من الكلام ، فقد وجد الطريق إليها . ويستدعى هنري ليسأل ، فيذهب دون أن يفضي بشيء ، وما هو ذا دور لويس ، فهي -

المقاومين الفرنسيين أيام احتلال الألمان للبلاد . ولكن المؤلف يتبع نواحي الضعف الإنسانية في مواجهة الموقف ، مع محاولة الإلتصاف على العقبات والضعف ، إثارةً وغلاباً ، بحيث تبدو قوة الشخصيات في هذا الصراع الأليم . فهو أولاً ينوع هذه الشخصيات : من يوناني نجرب للمقاومة في بلاده من قبل ، ولا يزيده علمه بها إلا تيبساً وقلقاً على الرغم من إصراره على المقاومة ، ومن طفل في سن الخامسة عشرة كان يظن أنه يطلب منه أن يكون رجلاً باشتراكه في المقاومة ، لا أن يكون بطلاً ، فالبطولة فوق مقدوره ، ومن امرأة هي أخت الطفل ، وحبيبة رئيس المقاومة : جان ، وبجها كذلك « هنرى » رفيقها الآخر في المقاومة . ومن ثم تنمقد صلاتها بالشخصيات . وتعمق حالات الشخصيات النفسية حين نستمع إلى حوارهم . وفيه تبدو خواطرهم المختلفة المختلطة حين يبحثون عن وسائل قتل الوقت ، وحين يفكرون في أنفسهم وفي علاقاتهم بالآخرين وراء الجدران ، ثم بعد ذلك حين يقدم جان رئيسهم . فتقوم هوة بينه وبينهم . لأنه في أمان ، ولأنهم سيضجون من أجله . وتزداد الهوة اتساعاً بينه وبين هنرى ، غريمه في حب « لوسى » ، ولكن جان بدوره . يود أن يشاركهم مصيرهم . لولا واجبات المقاومة الوطنية التي يؤمنون جميعاً بها معه ، إلا الطفل . ويخلق اغتيال الطفل جواً آخر رهيباً ، ويرد طعم الحياة كالرماد في حلق الأخت وفي فم القاتل : هنرى . ثم نرى حالتهم النفسية في صورة أخرى حين تلوح لهم فرصة النجاة التي يقضى بها إليهم جان ، ويطلب منهم الانتظار ربع ساعة قبل أن يبوحوها بها . وفي ذلك كله تتوالى آلاف الخواطر النفسية التي نرى بها أعماق هذه النفوس في علاقاتها المعقدة المتشابكة في الموقف الدرامى .

وأضعف من المسرحية السابقة - من الوجهة الفنية - مسرحية أخرى تشبهها في الموقف ، هي مسرحية شتاينبك . وهى مأخوذة عن قصة للمؤلف ، وعنوانها

« معركة هلك عرضها ، وهذا ما يضيئ به جان ، على أن جان لا يستطيع أن يتعرف بشخصه ، فيبقى على أبطال المقاومة الذين لم يقبض عليهم ، ويضر الحركة وينفجر فرانسوا الطفل بأنه سيتراف . فيقتله هنرى ، على مرأى من أخته ، ويرضى الجميع . ويستدعى جان . وهو على وشك أن يطلق سراحه ، وكان قد أخبر زملاؤه أن قتلاً قريباً من المكان في سفرة ، سيضع حين غروجه أوراقه الخاصة في جيبه ، وحينئذ ستتاح لهم إمكانية الاعتراف جميعاً ، وعلى فكرة النجاة يثور هنرى ، فلم يعد يحتمل الحياة بعد أن قتل الصبي ، ولن تنفرد ذلك لوسى . وكذلك تأتي هي النجاة بعدما نالها من إمانة . ويشرف اليونان على النجاة ، ولكن يحكم واحد من الألمان في اللحظة الأخيرة بأن الأحوال أن يقضى عليهم جميعاً .

كليهما . « غرب القمر (١) » . وفيها يقوم الصراع بين فريق المقاومة الوطنية ، وعصابة الغزاة . وقد كتبها مؤلفها لمساعدة مكتب الخدمات الاستراتيجية ، وقصبتها نصرة الديمقراطية ، وتحرير البلاد المحتلة ، وتنتهي بنجاح المقاومة الشعبية ، وتخريب طرق المواصلات ، ووقفه المناجم . ويصير الغزاة محاصرين بخنجر البغض والغضب ، ثم خطر فقد حياتهم نفسها . وفيها يمثل العمدة روح الشعب وعقليته الواعية . فهو يقول مثلاً بعد أن اعطله الألمان لإعدامه : « الأحرار لا يستطيعون بدء الحرب ، ولكن متى بدأت حاربوا حرب المستميت . أما قطع الرجال . التابعون للقائد . فلا يستطيعون ذلك . وهكذا يكون انقطاع دائماً هو الذى يكسب المعارك . فى حين أن أحرار الرجال هم الذين يكسبون الحرب » .

وقد لاحظ النقاد أن المسرحية السابقة مخففة فنيا ، إذ هى مسرحية أفكار تجريدية : ومناسبة موقوفة ، وليست للشخصيات فيها أبعاد . وهى لذلك قريبة المنال فى تأليفها . يوزع فيها المؤلف الأفكار على الشخصيات كأنها قطع الشطرنج . يحركها هو كما يشاء (١) .

ونلاحظ أن مؤلفي المسرحيتين السابقتين : — سارتر ، وشتاينيك — لم يسميا عملهما القفى مسرحية . بل أطلق كل منهما عليه إسم : لوحات ، أو مناظر . على الرغم من

(١) The Moon is Down (١٩٤٢) . وترجمت المسرحية إلى اللغة العربية بعنوان « تحت الرماد » . وتصور أحداثها فى قرية غزاها الألمان ، وفيها يمثل الصراع بين فريق المواطنين الذين يمثلهم العمدة ، والكساندر عامل المنجم ، والشقيان ولدا أندرس ، والدكتور وينر ، وبين فريق الأعداء من الألمان، ويمثلهم بحاصه لانسر القائد وكوريل الشاخر المواطن ولكنه يتعاون مع الأعداء، والمهنتس هنر . وتبدو زوجة العمدة غير مكترفة ، بل أنها تريد تقديم نحية شراب للألمان الغزاة ، فيلقنها زوجها درساً : أنه لا يريد أن يقيم وليمة على أجساد الموتى من القرية ، أن الشعوب لا تخوض الحروب الآن قسلياً . وحين يريد لانسر أن يحكم العمدة بنفسه على الكساندر ، لأنه قتل ألماناً تدخل عليه زوجة الكساندر مدعورة تسأل عما إذا كان العمدة سيقتل زوجها ، ويجيبها : لقد عرفته منذ كان صديقاً ، لقد عرفت أباه وجده . . . فكيف أحكم عليه . ويأبى أن يحكم عليه ليس له حق تنفيذ الأحكام . وينقذ درساً قاصياً على لانسر . والمؤلف يصور بعض الألمان مغلوبين على أمرهم ، مثل تلتور الذى يصبح : أريد أن أعود لوطنى ، ويقض على العمدة لتنفيذ حكم الإعدام فيه . ويدخل الدكتور على العمدة فى منقلبه ، قبل تنفيذ الحكم ، ويسمع العمدة يبناء الشمت : حكم الطائر الحبيس القفص . ثم يقول الدكتور وينر : « أذكر آخر ما قاله سقراط ؟ » فيجيب : قال ضاحكاً صديقه كريتون : « . . . هل تفضل بأداء ديون ؟ » . ويضع العمدة يده على كتف براكل الألمان قائلاً : « نعم ، لاد من أداء الديون » .

(٢) انظر :

براعة سارتر في تنويع شخصياته ورسم أبعادها ، وإثراء الموقف بمعانيه (١) . ونعتقد أن ذلك إنما كان إيماناً منهما بأن مثل هذه المواقف الملحمية الأصل من السير تطويعها للمسرحية ، أو القصة ، على سواء .. لأن الموقف فيما بعد كل البعد عن نظيره في الملحمة بمفهومها القديم ، بل ربما كانت مسرحية سارتر السابقة أضعف إنتاج فني له ، على ما لها من قيمة وعلى ما فيها من جهد (٢) ولنا دليل على ذلك من نقد سارتر . ذلك أنه كان قد وعد بتأليف قصة رابعة يتم بها سلسلة قصصه التي عنوانها : طرق الحرية . وهذه القصة الرابعة كانت ستعالج فترة مقاومة الفرنسيين في عهد الاحتلال الألماني . وقدر سارتر أن عنوانها سيكون : الفرصة الأخيرة (٣) . ولكنه لم يصدرها . وقد سأله مراسل جريدة « الأوبزرفر » الإنجليزية عن السبب في إحجامه عن إصدارها فأجاب بأن الموقف البطولي فيها غير ملائم فنياً . يقول سارتر في رده على ذلك المراسل : « كان الموقف جدي بسيط . لا أقصد أنه بسيط في معنى أنه حافظ للهمة أو للمخاطرة بالحياة . إنما أقصد إلى أن الاختيار كان أكثر يسراً مما يراد ، وعهود المرء فيه واضحة ومنذ ذلك الوقت أصبحت الأشياء أكثر تعقيداً وأفسح مجالاً للخيال . ثم عقد كثيرة وتيارات متقاطعة أكثر من ذي قبل . فكتابة قصة يموت بطلها في المقاومة . ملزماً بفكرة الحرية ، أمر مبتذل ، مفرط في الابتذال (٤) » .

ولما ألحجنا على الفارق بين موقف الملحمة والمأساة . بعد أن رأينا كثيراً من كتابنا يفلتون عنه ، فيتورطون في تصوير مواقف ملحمية في قصصهم . أو مسرحياتهم تقصر قواهم الفنية عن تطويعها حتى تتلاءم مع الموقف القصصي أو المسرحي . في حين ينبر أن يتناولها كبار الكتاب العالمين إلا في حذر بالغ مداه . وعلى علم بما فيها من مزلق ، ثم إن هؤلاء — مع ذلك لا يعدونها مسرحية في معنى المسرحية الفني الكامل . كما وضح مما قلنا .

(١) على أنه يؤخذ عليه أنه عرض بعض مناظر قاسية في المسرحية ، وإن تكن قليلة جداً ، ويبروها الموقف .
انظر :

Gabriel Marcel : L'Heure Théâtrale, Paris 1959, p. 200-201

Maurice Grunston : Sartre, London, 1962 p. 79-80 . (٢) انظر

La Dernière Chance. (٣) انظر

Observer (London), Juin, 18, 1961, p. 21. (٤) انظر

هذا ، وقد نما الموقف في الاتجاهات العالمية الحديثة ، حتى صار أهم دعامة فنية المسرحية . وعلى الرغم من ضرورة المحافظة على القوة الحركية للمسرحية في صورة من الصور التي تحدثنا عنها عند ما بينا مفهوم الحدث في العصر الحديث ، لم يعد هم المؤلف الاستغراق في أبعاد الشخصيات النفسية لاستكمال الصورة ، بل أن يقتصر على تصوير هذه الأبعاد فيما يخص الموقف ، فيجلوه بشخصياته من مختلف نواحيه . وهذا هو مسرح (١) المواقف أو مسرح الحريات . فلا بطل في المسرحية ، لأن كل الشخصيات سواء في مجابهة الموقف العام فيها . ولكل مسلك فيها مبرر في الكشف عن جانب من هذا الموقف المحدد العيني ، فلكل عمل إنساني في الموقف معان ، قد يكون بعضها صحيحاً يوحى به المؤلف ، وقد لا يكون فيها شيء صحيحاً ، فيكشف المؤلف عن اللامعنى ، وعن العبث ، كشفاً تنلوي من ورائه صبيحة سخريه مرة . (بانهدام البطل انعكست فكرة المسرحية الأرسطية رأساً على عقب (٢) .

وكما كان لفلسفات الوجود في العصر الحديث فضل جلاء الموقف في معناه الفلسفي ، كان سارتر أقوى من دعا إلى مسرحيات المواقف . يقول في آخر الجزء الثاني (٣) من كتابه : مواقف : « كان المسرح فيما مضى مسرح تحليل نفسي للشخصيات : فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد في تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تاماً في حياتها . ولم يكن للمؤلف دور إلا في وضع هذه الأشخاص بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير في حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها .. وقد بينت كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل في هذا الميدان ، فقد رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح المواقف . ولم يبق مجال للمسرح تحليل الشخصيات . فالأبطال حريات أخذت في الفخ ، مثلنا جميعاً ، فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية سوى اختيار مخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذي نختار وتمنى أن يصير المسرح كله خلقياً وجدلياً مثل هذا المسرح الجديد ، أى يصير أدباً خلقياً ، لا أدب وعظ .

(١) شبه بهذا ما حدث في القصة الحديثة ، كما سبق أن بينا ، ص ٥٩٢ - ٥٩٤ من هذا الكتاب .

(٢) انظر : Erie Bentley, op. cit. p. 28-29

(٣) وترجمناه إلى العربية بعنوان : ما الأدب ؟ ، القاهرة ١٩٦١ .

« ويوضح هذا الأدب - في بساطة - أن الإنسان أيضا قيمة ، وأن المسائل التي يضعها لنفسه دائما خلقية . وعلى الأخص ، ليين الأدب لنا في كل امرئ الإنسان المبتكر . وكل موقف - في معنى من معانيه - بمثابة مصيدة قُرآن : جِلْوان في كل مكان . فقد عبرت من قبل تعبيرا قاصرا فليس من مخرج يختار منها ، فالخروج شيء يبتكر ، وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لخروجه الخاص به . فعلى المرء أن يبتكر كل يوم (١) . » ويتحدث سارتر مرة أخرى عن العلاقة بين المسرح والموقف ، وموضوعات المسرحيات في اتجاهها المعاصر . فيقول : « إذا كان حقاً أن الإنسان حر في موقف خاص ، وأنه يختار نفسه - عن حرية - في موقف خاص ، وأنه يختار نفسه في الموقف وعن طريق الموقف ، إذن علينا أن نعرض في المسرح مواقف . بسيطة وإنسانية ، وحرية تختار نفسها في مواقف . وأبلغ ما يعرضه المسرح تأثيراً هو عرض شخصية في طريق تكوين نفسها بنفسها ، في لحظة الاختيار ، عن قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة . ولدينا مسائلنا : مسألة الغاية والوسائل ، ومشروعية العنف ، ومسألة نتائج العمل ، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة ، وعلاقات المشروع الفردي بالقيم التاريخية الثابتة ، ومئات أمور أخرى ، ويبدو لي أن واجب الكاتب المسرحي أن يختار - من بين هذه المواقف الجدية - الموقف الذي يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل ، ويقدمه إلى الجمهور ، بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات (٢) .

وعلى الرغم من أن سارتر يرى مجابهة الموقف فنياً له من قوة وعنف . لأن مجرد الكشف عن الموقف الأشد حلقة هو في نفسه أول درجة للتحكم فيه ، يرى مع ذلك أن يتصرف الكاتب بحيث تكافح شخصياته الحرة في سبيل نجاحها من مأزقها ، باختبارها ما يتفق والإرادة الحرة . يقول سارتر في مقدمته لمجلة « العصور الحديثة » ، عام ١٩٤٥ : « في بعض المواقف لا مكان إلا لتبادل حدين أحدهما الموت . ويجب أن يتصرف بحيث يستطيع الإنسان في كل حالة أن يختار الحياة . فالحرية قوى متعالية ، يحقق بها أصحابها وجودهم . كما يشاركون في تحقيق المواقف الإنسانية ، ليكون الأدب بمثابة الضمير الحر للمجتمع منتج .

(١) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ انظر ترجمتنا العربية له ص ٣٢٤ - ٣٢٤ .

(٢) انظر :

ومسرحيات المواقف الحديثة ، في معناها الذى ذكرناه ، لا تغفل مجال تصوير الأبعاد النفسية ، فليست هى مسرحيات فكرية خالصة ، تعرض مناقشات تجريدية ، بل يحرص الكاتب فيها على ربط الشخصيات في أبعادها بالموقف . ليكسب الموقف حيوية وعمقاً في آن . ولنضرب لذلك مثلاً بشخصية أورست في مسرحية (١) : « الذباب » لسارتر . فأورست قد جال كثيراً في البلاد . وقرأ الكتب ، وعرف تغير طبائع الناس ، وجانب الذاتية في الحقيقة والفكرة . فهو لذلك ذو مزاج « سافر مرتاب » . وذو فكر حر . ويحده مرييه . فيذكره بأنه « فتى : ثرى : جميل . محنتك كشيخ ، متحرر من كل عبودية وكل عقيدة . بلا أسرة ولا وطن ، ولا دين ، ولا مهنة . حر تجاه كل الالتزامات . مؤمن بأنه لا يصح أن يلزم المرء أبداً . ثم بأنه بعد ذلك رجل ساقى المكانة .. » . ولكن أورست يضيق بهذا الحظ . فها هو ذا أمام قصر أبيه : آس أن هذا القصر ليس له . وأنه لا يتنى لشيء . فهو ملغى الوجود ، وحرته هباء .. لقد تركت لى حرية هذه الخيوط التى يبتزعها الريح من نسيج العنكبوت ، فهى تتذبذب على عشرة أقدام من الأرض . فلا أزن أكثر من خيط منها ، وأحياى الهواء ... لا أكاد أوجد ... لقد عرفت صنوف أشباح من الحب مترجحة متفرقة كأنثرة . ولكنى أجعل عواطف الأحياء الكثيفة الوجود .. أرسل من بلد إلى بلد ، غريباً عن الآخرين وعن نفسى . وتنطبق المدن من ورائى كأنها ماء راكد . ويشعر بأنه مئى . فأنفاس المدينة الخارة ليست ملكاً له . وطلان المساء الندية ملك

(١) Les mouches (١٩٤٣) . مسرحية مبنية على أسطورة أورستس فى أرجوس (انظر هذا الكتاب هاشم ص ٣٢ - ٥٣٢ وفيه يعود أورست إلى أرجوس مع مرييه ، ليجد المدينة - بعد قتل أبيه أجا ممنون على يد ايجست ، أنج أجا ممنون ، وبمساعدة أمه كليتمسترا - نهجاً للذباب المحلة الأرواح الندم . والمدينة على دين تشمر فيه بالخطيئة ، حتى القتائل تقسه . ولكنه يكبت وعى الآخرين . وبين هؤلاء المتدينين ليس سوى اليكثرا من شخص ملحد . فهى وجدها الملحة بشريعة المدينة . ويبدو جسيبتر متخفياً ، يحرص المدينة ضدها ويتصلب جوبيتر والمرب رحيل أورست ، ولكنه يأبى . وتقابل اليكثرا أعماها ، وكانت تحمل بفك القاء سلمها بالانتقام لقتل أبيها . وحين يرفض أورست الرحيل يغير ونيز ملك الآلمسة (فى هذا نزعة توحيدية ، تجريدية لسارتر) ايجست ، ويجفوه . ولكن ايجست يسل الآلهة أن يمنع الجريمة قبل وقوعها ، فيجيب جوبيتر : إنه خلق الإنسان حراً ، ولهذا لا يستطيع أن يجبره ويبي أورست ، ذلك فيتصرف لتحقيق مشروعاته . ويقتل ايجست ، ثم أمه ستيسترا . وما أن يحدث ذلك حتى ينفزو اليكثرا الندم ، ويتوالى عليها الذباب . وهى أرواح ترمز للندم ، فى حين يتماصك أورست . فهو غير نادم ، وله خلقه الخاص المبنى على حرته . ويتحمل التبعة فى قلمته عن اختيار . فقد كشف أنه حر ، وكشف لأهل أرجوس عن ثقل مسؤولية الحرية عليهم . ويأتى أن يكون بعد ذلك ملكاً عظيم . بل يتركهم يصنعون حريتهم حيث يرون من وراء روعيتهم وبأسهم . فأناس أحرار ، والحرة تبدأ من الجهة الأخرى من « يس » .

الآخرين ، فيتوق أن يأخذ مكانه بين الآخرين ، وأن « يكون رجلا بين الرجال » . وتذكرى أخته « إليكزا » فيه هذا الحلم ، تلك الأخت التي عاشت نخادا لأمتها ، ولزوج أمها وقاتل أبيها ومغتصب الملك . لذلك نزلت مرة حاقدة . وتحمل منذ خمسة عشرة عاما بقاء أخيها . للانتقام في قسوة ، لأنه « لا يستطيع قهر الشر إلا بشر آخر » . وأهل « أرجوس » نهب لأرواح الندم . وبهم حاجة إلى الخلاص ، فهم يمانون عذاب الضمير ، دون أن يعلموا على تخلصهم منه . ويصبح أورست في وجه جوييتير . « كنت أعتقد أن الآلهة عدول » . ويجب جوييتير . « لا تتعجل بنسبة الجرم للآلة أو يجب ، إذن ، أن يجعل دائما بالعقاب ؟ أو ليس من الخير أن يتحول هذا الاضطراب إلى خدمة النظام الخلقى ؟ » . وتشد أخت « أورست » عن عزمه . فيأبى الرحيل كما يشير عليه مرييه وكما ينصحه جوييتير فهو يشور على جوييتير قائلا : « أريد أن أملك ذكريات من وطني ، وأن تكون في أرضه . وأن آخذ مكاني بين أهل أرجوس .. أريد أن أجتذب المدينة حولى ، وأن ألثحف بها كنفاء . لن أرحل . ولكن روح طيبة ، لم تعرف الحقد وإراقة الدماء . ليست لديها مشاعر إليكزا . وينجلى تردده حين يفكر أن الخير لا يمكن أن يكون في التسامح المصلحة المستغلين . وينحدر إلى المدينة . حيث يقضى على المغتصب وامراته التي هي أمه . قائلا لأهل المدينة : « وهنتكم الحياة » . فأورست وعى حر . وقع في مأزق . ويريد أن يحقق حريته عن طريق الآخرين وفي مواجهتهم مؤمنا بأن المرة لا يكون عاجزا إذا قبل أن يكونه ، على حد تعبير سارتر . ولكن أورست فريسته القلق . يعبر أحيانا عن قلقه بالأس ، لأنه لم تعد له صلة بشبابه الخير الهادى . ويحس لذلك بفراع رهيب يصفه لأخته ، ويشبه شبابها بالعروس هجرها خطيئها . ويصبح قائلا : « المصير الذى أحمله أقل من أن تحتله شيبتي ، لقد حطمتها » . وهو في ذلك مثل مرحلة الانتقال من السلاجة والبراءة إلى الوعي بالحرية وتحمل مسئوليتها . وكأنه أصبح غريباً عن نفسه . ومتفياً بين الآخرين تحت عبء مسئوليته . وفي وجهه أخته مرتاعة منه . إنها لم تفعل سوى أن أحلمت بالانتقام . ولكن وعيا المظمو كان يردها رضية بشقاؤها ، شأن من يتنبون مسئولية الأعمال الكبيرة . يقول لها جوييتير : « في أحلامك الدامية التي تهدهلك نوع من البراءة . فقد كانت بمثابة قناع لمبودينك . ومرهم لجروح كبريائك ، ولكن لم تفكرى قط في تحقيقها .. لم ترى قط فعل الشر . لم تريدى إلا يؤسك الخلاص .. » . وبهيب أورست لأخته : « إعطى يدك ولتذهب .. » ونحيب :

« إلى أين ؟ » فيقول : « لا أدري ، نحو أنفسنا ، في الجانب الآخر من الأتار والجبال يوجد أروست وأليكترا آخران ، علينا أن نبحث عنهما في صبر » .

وتردد أروست تذكرنا في بدء المسرحية بتردد هاملت ، ولكنه بعد أن يتخذ قراره يتحمل مسئوليته ، فأجبن القتلة هو الذي يندم . على أنه لم يرتكب إثماً ، وإنما يندم الإنسان على ارتكاب الإثم (١) . فموقف « أروست » أزمة ضمير يحقق بها نفسه ، في تخلصه من مواضعات ظالمة ويتراعى فيها وعى الإنسان الحديث بين الذاتية والموضوعية :

وللمسرحيات ذات المواقف خواص أخرى في الكشف عن أنواع الصراع العالية التي نتحدث عنها فيما يخص الفكرة .

(١) واضح أن من قضايا المسرحية ضرورة الالتزام ، والقضاء على « أغراب » الإنسان عن حريته ، وهي قضية الاستلاب ، وعدم الاستسلام لنظام ظالم يتجسم في المسرحية في الاغتيصاب والقتل في شخص أيجست ، وأرهابه ، وأن التفكير والتخل عن المسؤولية قضاء على وجود الإنسان ، وأن الشر ينبع من اللامبالاة والتخل عن التبعة ، مع ما يتبع ذلك حتماً من إثارة وعى الآخرين إذا آثروا الاستسلام لطاغية نشداناً للسلامة لأن الشر كله ينبع من جمود الالتزام ، لأنه بمثابة جمود الوجود . وتخل أروست عن حكم أرجوس - بعد انتصاره - رمز المقاومة الفرنسية التي قصد إليها سائر من وراء الموقف في مسرحيته . لأن المقاومين تجاه الألمان المتصبيين ، كان موقفهم موقف الجند في ساحة القتال ، وبهمهم الانتصار لا ما وراءه - انظر :

F. Jeanson, op. p. 150-151 : M. Granston, op. cit. p. 38-39

(٥)

الفكرة

كانت الشخصيات في المسرحيات اليونانية - كما وضع مما قلناه في شرحنا لموت المأساة - تقوم بضروب نشاطها الإنساني في نطاق مقتضيات « الضرورة » التي تسيطر على الآلهة كما تسيطر على الناس . على حسب العقائد الدينية عند اليونان . وفيما تقرب القوارق بين الآلهة والناس . فالآلهة عندهم يولدون ، وهم يفضلون الناس في أنهم خالدون ، ولكنهم غير أبديين . ولهم القدرة على معرفة الغيب ، وقد يفضلون به إلى الكهنة في صورة تنبؤات ، خاضعة للضرورة أو القوانين الأبدية المسيطرة على الموجودات جميعاً ومنها الآلهة . وفي هذه الحلود تسير الأحداث وتصرف الشخصيات في المسرحيات اليونانية ، تحت عبء القدر ، وفي خضوع لثبته عامة تصدر عن قوانين أبدية ، لا تقف عند حلود مسئولية الفرد عن أعماله هو ، بل قد يؤخذ على آثام غيره ، كما وضعنا من قبل (١) ، بحيث تدق الفروق أو تمحي بين الجبيرة والخطأ وسوء الحظ . ويشير الحدث في المسرحية الخوف والرحمة باستخلاص فكرة تكنسب قوة العموم ، بناء على القوانين الأبدية الصارمة المحكومة بالجبر الميتافيزيقي (٢) ولهذا فضل أرسطو أن يجرى الحدث في المسرحية بين الشخصيات تقوم بينها روابط الأسرة أو الصداقة ، حتى تثير الرحمة والخوف للذين يشفان عن الفكرة .

وعلى الرغم من أن المسرحيات الكلاسيكية أصبحت مسرحيات إرادية واعية ، واختلفت في ذلك عن المسرحيات اليونانية ، فإنها ظلت محكومة بنوع آخر من الجبرية ، مصدريها الذين ومواضع المجتمع ، المستقر الثابت الدائم . فلأخلاق قوانينها

(١) انظر هذا الكتاب ص ٥٣٢ - ٥٣٤ ، ٥٥٠ - ٥٥١ .

(٢) لا نريد أن ندخل هنا في تفاصيل تجسد بنا عن غرضنا الفني في تتبع الفكرة ، ولكننا تقتصر على الضرورى منها فالديانة اليونانية تختلف عن الديانات السبلوية ، في أنها تمتد أن الآلهة ليسوا أوليين . فالحيوات والأرض أقدم من الآلهة . والأزل الأبدى الذي يتحكم حتى في الآلهة هو القانون الكوني العام ، وله أسماء كثيرة ، منها *Anankē, Dikē* - ومن ثم الصراع بين الآلهة ، فيروميثيوس يتحدى زيوس كبير الآلهة ويتنبا بفاته ، وزيوس يتنق ثورة بروميثيوس . وينتهي الصراع بالاعتراف بالإنسان وحقوقه بفضل بروميثيوس ، دون توبة على زيوس في تصرفاته السابقة ، لأنه الآلة .

انظر مثلاً :

H. D. F. Kitto : Form and Meaning of Drama, p. 6 et sq.

العامة ، وللتقاليد سلطانها الذي لا يقهر ، وفي محيط هذين يتحرك الحدث والشخصيات المسرحية ، بحيث توهج الرحمة والخوف بأفكار عامة كذلك ، لا يصح أن تقوض شيئاً مما استقر من قبل في المجتمع من نظم وعقائد وفوارق اجتماعية .

، وحللت الثورة في الفكرة المسرحية منذ أواخر القرن الثامن عشر في أوروبا ، منذ دعاء « ديلرو » - ومن نحائمه من نقاد الأدب - إلى المسرحية البرجوازية (١) . وانضحت معالم هذه الثورة منذ سيطرت الرومانتيكية . فأصبح الحدث في المسرحيات لا ينحصر في الأسرة ، وحتى لو جرى الحدث بين أفراد أسرة في المسرحيات الرومانتيكية فإنه لا تكتفه جبرية دينية كما عند اليونان . ولا ينحصر في الصراع النفسي في ضوء مواضع ثابتة كما كان عند الكلاسيكيين . بل له امتداد خارجي عميق ، تهدف ذكرته إلى النيل من نظم المجتمع بتغيير يزلزل النظم المستقرة التي لم يعد لها ما يبرر دوامها . فمسرحية « روى بلاس » (٢) « لفكتور هوجو مغزاها اجتماعي محض ، وفيها رجل الشعب : « روى بلاس » يدافع عن الشعب ، ضد الأرستقراطيين الذين يقتسمونه غنيمة . وفيها يسلخ روى بلاس - بعد أن صار رئيس مجلس الوزراء عقب حبه الرومانتيكي للملكة - على أعضاء المجلس من النبلاء . وهم يتخاصمون في توزيع المحسوبيات فيخرسهم بهذه الصيحة التي تتركز فيها فكرة المسرحية الاجتماعية .

(هنيئاً مريئاً ، يا سادة ! يا للوزراء الزهين .

ويا قادة فضلاء ! هذه طريقتكم للقيام .

بالخدمة : يا لحدم يهبون المنزل !

إذن لا يعرفونكم خجل ، وتختارون الساعة .

الساعة الحالكة التي تبكي فيها أسباننا المختصرة (٣) ،

إذن . ليس لكم دنا هم آخر .

سوى ملء جيوبكم والحرب على الأثر .

ألا ليعركم العار أمام وطنكم !! إنه يهوى !!

(١) انظر المرجع السابق ص ٢٤٧ وما يليها .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٥٣٨ .

(٣) نوجز فكرة المسرحية ، انظر هاشم ص ٥٣٨ - ٥٣٩ من هذا الكتاب .

يا لكم من لحادين ، أنتم لتسرقوه في قبره .

... ..

وا أسفاه !! الفلاحون في حقوقهم

يسبون الملك حين يمر موكبه !!

... ..

وأنتم تتخاصمون على من يأخذ البقية !!

هذا الشعب الأسباني (١) العظيم . في أعصابه المرحقة .

يلفظ أنفاسه الأخيرة ، في ذلك الكهف حيث ينهى مصيره

أسيان كليث تأكله ديدان حفرة (٢)

وكثيراً ما كان يتخذ الصراع الاجتماعي - في المسرحيات الرومانتيكية - صورة غنائية أو خطابية : ولكنها مبررة بمجرد الأحداث . فنشعر أن المؤلف يفضي بأفكاره الثورية ، ليصرح بمغزى الرواية . وهذا عيب في تحاشته المسرحيات منذ الطبيعة والواقعية .

وفي الطبيعة . ثم الواقعية . ظهرت خاصة المسرحيات الحديثة ، في تعمق البعد الاجتماعي . والاعتماد عليه . ووضحت أنواع الصراع العالية في كفاح الأفراد والجماعات ضد العوائق الاجتماعية وضرورات الطبيعة . فإذا اعتد الكاتب بالحنمية التاريخية في الواقعية . فإن هذا لا يمت بصلة للجبرية التي سيطرت على مسرحيات اليونانيين والكلاسيكيين . في المعنى الذي حددناه من قبل . ذلك أن هدف الواقعية هو تأكيد صراع الإنسان . وتوجيه ظواهر الطبيعة لخدمته . بحيث يستغلها . ويتقدم بها في مجتمعه حتى يصبح لا استغلال للإنسان فيه . وبذلك يتحقق له القضاء على ما يسمى : « الاستلاب » ويقصد به اغتراب إنسان في المجتمع بسلب حقوقه ، أو نكران جهوده . أو جحود حريته . لموقف في المسرحيات الحديثة - مهما كان

(١) تدور حوادث المسرحية في أسبانيا .

(٢) انظر :

مقزراً حالاً الجوانب - يقصد به التحكم في الظواهر الطبيعية والاجتماعية ، في سبيل مجتمع أفضل . لا اغتراب فيه ولا استغلال .

وكثيراً ما يصرح « زولا » نفسه - وهو على رأس من غالوا في دعوتهم إلى الاعتدال بقوانين العلم وحتميتها ، وبخاصة قوانين علم الوراثة - بأن غاية الكاتب هي دراسة الظواهر ومعرفة حق المعرفة ، ليصبح أهلاً للتحكم فيها وتوجيهها . وكان الكاتب يصور التجربة الاجتماعية ، ليدق ناقوس الخطر للمجتمع ، كي يعمل على تلafiها (١) .

وفي مستوى هذه الصراعات العالية ، أصبح مجال المسرحية المفضل هو الكشف عن سوء النظم الاجتماعية ، من سياسية ، وخطية ، ودينية ، وفيها صراع داخل بين الإنسان والفكرة ، وصراع خارجي بين البواعث والملايسات التي يقتضيها الموقف . وليس الصراع في المسرحيات الحديثة صادراً عن فكرة واحدة مسيطرة تبين آثارها في الأفعال الصادرة منطقياً عن الفكرة ، كما في حالة هملت مثلاً ، ولكنه صراع فكري ديبالكتي (٢) ، بين عن وجهات مختلفة ، ليقوم القارئ أو المشاهد بعملية التركيب بين القضايا المتناقضة . وفي هذا التركيب يبدو التوافق في الفكرة التي ترمي إلى تقويض نظام تحكمي تخضع له الشخصيات ، دعامته المفارقات الاجتماعية القاسية المتحجرة ، يزلزها الإنسان الحى بمجهوده في جماعته وقومه . وتتردد هذه الأفكار بين محورين : الجماهير ، والإنسان في هذه الجماهير . وشخصيات هذه المسرحيات من أوساط الناس ، سواء كانوا برجوازيين في دور انحلال ، كما في

(١) يلح إميل زولا على هذا المعنى مراراً : انظر :

E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 27 et sq.

(٢) نقصد هنا الديالكتية التي استقر معناها الفيلسوف منذ هيغل ، وهي أن التناقض ليس خطأ في الحكم يتطلب التصحيح ، ولكنه الباعث على الحركة الفكرية في الوجود ، لأنه تناقض يتطلب التئام عليه بدون حلف لأحد حديه ، بتولد قضية تركيبية من حدى التناقض . فالحركة الفكرية تسير من إثبات إلى نقي ، بحيث تكون القضية التركيبية النهائية أغنى وأكمل . وفي هذا الجدود يتحرك الفكر العالمي والتاريخ . وقد تأثر ماركس - نيكس هيغل - بالديالكتية ، ولكنه جعلها مادية . . ففسر التاريخ المالى كله بأنه سلسلة من صنف التناقض بين ورق الإنتاج وعلاقات الإنتاج ، وفي هذا يبين صراع الطبقات ، لينهى إلى توفيق بين أنواع الطبقات يقوم مقام القضية التركيبية ، ألا وهو تحقيق مجتمع لا طبقات فيه . انظر هذا الكتاب صفحات ٣٤٤ - ٣٤٧ .

مسرحيات إيسن (١) ، أو مواطنين يجرفهم طوفان الشر الذى يغمر المجتمع ولا سبيل إلى الشبر فيه إلا بتغيير قطاعاته كلها ، كما فى مسرحيات بريشت (٢) ، وكما يترامى من خلف الحالات النفسية فى مسرحيات تشيخوف (٣) ، وقد يكون صراعاً بين الوعى الفردى المتحرر وبين طغيان لا يعتمد إلا على القوة فى المجتمع التقليدى الخانع ، كـمسرحية : الذباب (٤) ، لسارتر ، أو صراعاً بين الشعب كله وبين ملك طاغية مستبد ، كما فى مسرحية الإمبراطور جونس (٥) ليوجين أونيل . هذا إلى جانب صراع الطبقات ، والانتصار للطبقة الكادحة ، والانتصاف لها ، وقد وجد هذا النوع من الصراع منذ الرومانتيكيين . حين كانت البرجوازية هى الطبقة المظلومة . وما لبث أن توجه ضد البرجوازية . حين مثلت طبقة الاضطهاد ، فى المسرحيات الواقعية على اختلافها ، منذ زولا حتى تشيخوف وبريشت .

ففكرة الصراع ، فى المسرحيات الحديثة ، تمثل صراع الوجود فى مختلف مظاهره ، سواء من خلال الوعى الفردى للشخصيات فى الجماعات المضطهدة ، أم من خلال الوعى الجماعى جملة ، كما فى المسرحيات الواقعية الاشتراكية ، ويمثلها فى الغرب بريشت أيضاً . وهذان الاتجاهان يتلاقيان فى الغاية ، وفى الاعتماد على الموقف ، ولكن الأساس الفلسفى يفرق ما بينهما (٦) . وتبدو مأساة المدينة ، أو مأساة المجتمعات الحديثة ، فى الصراع الفكرى لمسرحيات المواقف ، حتى حين

(١) سبق أن ملنا لها ص ٥٤٠ - ٦٢٠ - ٥٢١ .

(٢) سبق أن ملنا لها ص ٥٤٢ - ٥٤٩ - ٥٥٣ - ٥٦٢ .

(٣) انظر ص ٥٤٨ - ٥٤٩ - ٥٧٣ - ٥٧٤ - ٥٧٥ .

(٤) انظر ص ٥٩١ - ٥٩٢ .

(٥) The Emperor Jones (١٩٢٠) مسرحية فى ثمانى لوحات ، فيها يهرب الزنحى بروتوس من سجن حكم عليه فيه بالأشغال الشاقة ، إلى جزيرة زنوج يصبح امبراطوراً عليها ، ويستنزف جهود شعبها لمثقتة وملذاته ، ويرهبهم ، ويزعجهم أنه لا يقتله الرصاص ، بل طلقة من ففة من صهنة هولا يمكن أن يموت بسواها (ويرجع ذلك لأسطورة يمجدها الباليون) . ويثور الشعب عليه ثورة غريبة ، إذ يترك له البلاد ويذهب إلى الغابة . ويلدس جونس ، ويهرب ، ولكنه يهرب ليلقى بشعبه فى الغابة على صورة أشباح بكلاء ، تبعث أمام ناظره جرائم ماضيه ، فتصير الغابة بمثابة لوحة سينمائية تحيا عليها صور ماضيه الآثم ، وتقطعها ضربات الطبول للشعب فى الغابة ، فلم يتغمر الحرب ، إنه تهب أزمة ضمير عاتية ، يموت على أثرها بسبب ثورة شعبه ، أو بأيديهم (بالنهاية غامضة فى المسرحية) . وقد أفاد المؤلف من وسائل المذهب الصيبرى فى بحثه للاشعور وأثره فى جونس ، وهى الشخصية الوحيدة الحية فى المسرحية .

(٦) هذا الكتاب ، الفصل الأول من الباب الثالث ، صفحة ٣٢٠ - ٣٢١ وما يليها .

تتضمن في تصوير مأساة عزلة الفرد ، أو جحيم الوجود مع الآخرين وبالأحرار كما في مسرحية سارتر : الباب المغلق (١) . وفيها يبدو الجحيم في صور الصلات النفعية المتضاربة بين الناس ، يتخذ كل منهم الآخر أداة لما تتطلبه أثرته . وتدور مناظرها في الجحيم ، بعد الموت ، وهذا ما يرمز إلى صنوف وعي شخصيات قد ماتت ضمائرهما ، فلا أمل لها في تلافى أخطاء وجودها . وهي من مهواة أدناسها في جحيم أبدى حتى . وقضية المسرحية أنها تجسم لفكرة هيجل . حين تحدث في مأساة الوعي الفردي . فقال « كل وعي يحرص على القضاء على الوعي الآخر » (٢) وهي كذلك تصوير مسرحي لما يقوله سارتر نفسه : « على أن أحمل الآخرين على أن يكونوا أحراراً . ويقتل ما أستطيع الاعتراف بهذه الحرية ، تصبح هذه الحرية إحدى المعطيات التي أحترمها وأحبها » (٣) .

ومأساة انزال الوعي وسلبيته تبدو في صورة أخرى في مسرحيات تشيخوف ، فنصير الجوانب النفسية لمتجمع بلغ أقصى حالات الضيق . حتى ليوشك على الانفجار . وكانت هذه حال الشعب الروسي في زمن تشيخوف (٤) .

(١) Huis-clos ، ويمكن ترجمتها : جلسة سرية - (١٩٤٤) . وتدور أحداثها في الجحيم في حجرة بها ثلاثة مقاعد طولية في صورة نصف دائرة ، لا نوافذ ولا مرآة يقدم إليها « جارسين » « الجبان الذي زعم أنه كان من دعاة السلام فقتله المحاربون ، ولا يلبث أن يكشف عن نفسه أنه فر من الميدان فسيط وأعلم . ثم تأق « أنيس » ذات المول الشاذة مع النساء ، وقد أغوت امرأة ، وأثارت غيرة زوجها ، فلما اختناقاً بالغاز ، ثم « استيل » التي تزوجت شيئاً لتكسب من المال لأسرتها الفقيرة ، وأتت منه بطفل قتلته ، وانتحر حبيبها . وتتصادم هذه الميول المتناقضة المقتضى عليها أن تميز ما أبداً بدون بيل ودون راحة . فلا جلد ولا عذاب ، لأن كلا من الثلاثة جلد للآخر . ويوشك أن ينشأ حب بين استيل وجارسين ، ولكن عقدة الجبن تشكك الرجل في ذاته حين يرميه بها أنيس . ولا يستطيع أن يتبرأ من الجبن بصفا طويته الآن ، فقد فات الأوان ، لأن الإنسان بأفاله . والثانية الطيبة السلسة لا أثر لها . وما المرء إلا حياته من تنايا أفاله . والثانية الطيبة المشلولة يموت المرء دائماً دون قصده ، أو بعد فوات الأوان . ويحقق الحب الذي كان يمكن أن يوجد بين « جارسين » و « استيل » ، بسبب ماضيها الفاصل بينهما . وبسبب وجود « أنيس » . وهم « استيل » يقتل « أنيس » بفناسة ورق من الممدت ، ولكن عبثاً ما تحاول ، فهم موق من قبل ، موكولون لذئاب الضمير الدائم .

(٢) إدراج لثقة جابريل مارسيل للمسرحية في مرجعه السابق ص ١٩٠ .

(٣) الوجود والعدم ص ٢٦٥ وما يليها - في المسرحية كذلك قصة أخرى إنسانية يعز بها سارتر والوجوديون : أنه لا يصح أن تصف إنساناً بالثينة الطيبة دون عمل طيب ، وأن المرء لا يكون صالحاً بدون إثارة الدالة صلاحه . انظر : M. Granston, op. cit. p. 67

(٤) انظر ص ٥٤٨ - ٥٤٩ ، ٥٦٠ ، ٥٧٣ - ٥٧٤ من هذا الكتاب .

وتبلغ الفكرة الاجتماعية أقصى مداها في المسرحيات الحديثة حين تصور أزمة الضمير العالمي كله ، في الحروب ومآسها ، التي تهدد العالم بالفتنة ، بتفكر الإنسان لأخص خصائصه في علاقته بأخيه الإنسان ، كما في مسرحية سارتر الأخيرة : سجناء ألتونا (١) ، وفيها يتعارض اتجاه الأب وابنه « فرانتز » . فالأب على مادي ، قد صانع التازيين غير مؤمن بهم ، فكان يبني لهم الأسطول ليكسب : ثم صانع الأمريكيين بعد ذلك لنفس السبب ، معتقداً أنه يبني مستقبل ابنه الذي رباه على المغامرة وحب السلطة . وعند الأب أن الضمير ترف الأمراء . وينصح ابنه : أن العالم ثقيل إذا حمل المرء على عاتقه آداه الحمل . وقد دفع - بتصرفه وجشعه - ابنه إلى هوة اليأس . ففي عاقبة أمره لم يثنى المصنع لابنه . بل أنشأ ابنه للمصنع ، فحضرهما معا . وتصلطم هذه المبادئ اثراتمة بمبادئ ابنه « فرانتز » الذي يرى أنه ضئيلة أبيه . وصنعية الحرب . وصنعية العصر كله . بشروره ومآله . وتمثل أزمات ضميره في مسائل تفصيلية يتعمقها سارتر . فيتوزع ضمير الإن بينه وبين نفسه بوصفه

(١) Les Séquestrés d'Altona (١٩٦٠) . وتستغرق أحداث المسرحية التي نشهدها بضعة أيام ، وتود في « ألتونا » من ضواحي مدينة هيروج بألمانيا عام ١٩٥٩ - الإبن - فرنر ، وأخته . ليلى ، وزوجته : جوهانا يهيأون للاجتماع بالأب ، في مجتمع للأسرة يفصل في أمر خطير ، وتعلم منهم أن الأب مصاب بسلطان الخلق ، وأن الطبيب حد له أنه لن يميت أكثر من ستة أشهر ، ويحصر الأب فيقضي بأنه قد لا ينتظر نهايته ، فقد يلجأ إلى أنهاء حياته بنفسه . ويطلب من الإبن « فرنر » أن يده المألوف ليرعاه ويشرف على المصنع الكبير الذي يشغل به مائة ألف عامل ، لأنه واره الوحيد من الرجال . وترفض الزوجة . ويرفض الإبن ، ثم يتردد ، لأنه وزوجته لا يطيعان الحياة في المنزل المتيق بهذه المدينة الصغيرة . ثم تعلم سبباً آخر لرفض ، هو أن الأب له إبن آخر : « فرانتز » ، لم يمت ، لكن استخرجت له شهادة مزورة بموته لينجو من محاكمة بعد الاشرار مع أخته وقتل جندي من جنود الأميركان المحتلين كان قد هم بالاعتداء عليها . والإبن مبتذل في حجرة بالمأول منذ عام ١٩٤٦ ولا يسمح باستقبال أحد سوى أخته ليلى ، وهو نهب أزمات الضمير على أثر ما عانى في الحرب التي سبق إليها كرهاً على أثر أحواله أسيراً بولونيا شققة به . فيبلغ عنه والده ، ويقتل الأسير برأى من الإبن ، ثم يحكم على الإبن بالتجنيد الإجباري في سن الثامنة عشرة . ويستغل الأب رفض فرنر وزوجته كي يستدرج « فرانتز » للفروج من عزله ، فيعرف الزمن ووطائه ، ولكن ضميره لا يبرأ ، فهو يحاكم نفسه على ما اقترف في الحروب ، ويحاكم عصره محاكمة خيالية ، ويدافع عن العصر ويتهمة على أشرطة يسجلها ، ويمثل الناس في حجرته بالسلطان البحري (الكوردا) ويضع حشداً في حجرته ويسبب مقابلة جوهانا لفرانتز تنور شكوك زوجها ، وشكوك ليلى التي كان يخاطبها أخوها وهو مجنون في ثورته على نفسه وعلى الناس ، وينسب كيف تتحطم فيه أو شاب الجسد . وفي ثروة يأس يقابل فرانتز أباه الذي فشل في كل ما دبر في حياته . فقبل قصد بفساده ابنه وأسرته بجمعه في الحرب ، واستناده بالمبادئ الإنسانية والضمير . ويأبى « فرانتز » أن يعيش . فلن يبرأ من ضميره . ويتفق فرانتز مع أبيه على أن يركبا سيارة يديران بها جسر الشيطان . لينفذا ، ويتركذا الأسرة بعدما تواملا عيشها في زخمة الناس .

مواطناً ، وبوصفه جندياً ، وبوصفه إنساناً (١) ، ولا يستطيع الإنسان أن يدفع الشرور ، فيتورط فيها ، على نقاء ضميره وحرصه على مبادئه ، فهو مشدود إلى أحوال الأرض وأقاف المجتمع ، على حين يحرقها ، كما يحرق خضوعه لأدناس الجسد . ويتخذ من نفسه شاهداً على عصره ، ولكنه شاهد وممثل له في آن . ومبلغ جهده أنه يشعر بالخزي في مسلكه ، من حيث تمثيله لنفسه والضمير العالمي . وهذه ميزة القرن العشرين ، ولكنها بداية لا تجدى ، لا بد أن تعقبها خطوات ، لو قدر أن ينمو هذا الوعي ، وتتيسر له وسائل إيجابية للعمل . ولذلك انتهى الأمر بفرانز أن تتخلص منه أسرته مريضاً لا يصلح للحياة المسمومة التي ألفها غيره . وبعد رحيله مع والده رحلة الموت ، تدبر أخته « لينى » - من حجرته - آلة التسجيل التي أودعها أشرطة دفاعه عن القرن العشرين بوصفه موكلًا عنه ، فنسمع : « أيها العصور ! هذا عصرى معزولاً مشوهاً ، وهو المهمل أمامكم . إن موكلى يقر بظنه يئذيه . وهذا الذى تحسبونه عصابة حيوية يضاء ليس سوى دم خلا من الكريات الحمراء . . . كان يمكن أن يكون العصر طيباً لو أن الإنسان لم يتربص به عدوه القاسى العتيق ، عدوه الضارى الذى أقسم على حنقه ، الحيوان الخبيث الذى لا شعر على جسده : ألا وهو الإنسان . واحد وواحد يساويان واحداً داكم هو سرنا . لقد فاجأت الحيوان ، وطعنت ، فسقط إنسان . وفى عيوننا المحتضرة رأيت الحيوان حياً دائماً ، وكأن هذا الحيوان أنا . واحد وواحد يساويان واحداً ، ما أسوأ الفهم . بمن ومم هذا المذاق الزنخ الغث فى حلقى . أمن الإنسان أمن الحيوان ؟ أمنى أنا ؟ هذا هو مذاق العصر . أيها العصور السعيدة ! ! تجهلن صنوف حقيدنا . فكيف تفهمين السلطان الشرس لصنوف جننا القاتلة ؟ الحب والبغض ، واحد وواحد . فاحكى لنا بالبراءة ، فوكلى أول من عرف الشعور بالخزي . . أجبى ، إذن ، أيها الأجيال (من هنا نخلو المسرح ، فالكلام موجه لشهود المستقبل) - القرن الثلاثون لا يجيب . ربما لا توجد قرون بعد قرننا . وربما تطفىء الأضواء قذيفة ، فيموت الجميع . فلا عيون ولا قضاة ولا زمن . ظلام . فيا محكمة الظلام ، أنت التى كنت ، وتكونين . وستكونين ، أنا قد كنت ! ! أنا « فرانز فون جرلاش » كنت هنا فى هذه الحجرة ، وأخذت تبعه العصر على عاتقى ، وقلت : سأدافع عنه . عجباً ! ! ماذا ؟ . وبهذه الخيوط الواهية الضئيلة يتعلق العصر فى صراعه الفكرى ، وكفاحه ، وأزمة ضميره العالمية .

(١) قد فصلنا القول فى ذلك فى كتابنا : قضايا معاصرة فى الأدب والنقد ويطول بنا القول بإيراد كل ما فيه هنا .

وإنما أوردنا هذه النصوص في قرائتها ، لنضرب مثلاً على أن مسرحيات الصراعات العالية ، أو الأفكار ، ليست معلقة في الهواء ، بل هي نفوس في واقع تصويري محكم البناء ، وإن يكن هذا الواقع مسفهاً ، مشدوداً إلى أدناس العصر ، وأحوال النفوس ، على طريقة الواقعيين .

وهنا تعرض لنا قاعدة « بريشت » فيما سماه : المسرح الملمحي : وذلك أنه يزعم في نقده أن مسرحه مبني على الفكرة لا على الشعور (١) . وفي الحق أن نتاجه المسرحي يكذبه في مبدئه هذا . فمسرحياته دائماً تثير عطفنا على الشخصيات بوصفها مخلوقات إنسانية بائسة الطوية ، كما تثير نفورنا من حمق أفعالها ومن خطاياها أحياناً . فهذه الإثارة مزدوجة المعنى تسير في اتجاهين متناقضين في المظهر ، ولكنهما يتلاقيان في تعميق معرفتنا بالطبيعة الإنسانية ، وبالملايسات القاسية الاجتماعية التي تطمس طيب الطوية ، وتتطلب التغيير الشامل . وفي هذه الغاية يتلاقى « سارتر » و « بريشت » ، وإن اختلف الأساس الفلسفي لهما اختلافاً تاماً : ذلك أن سارتر يعني بالوعى الفردي أساساً للتغيير التام للمجتمع ونظمه ، في حين ينزع بريشت منزع الماركسيين في الاعتداد بالمجموع في وجه الفرد . وإنما بالشعور لا بالمنطق . وباندماج القارئ أو المشاهد في الحدث - لا بالانفصال عنه كما يزعم بريشت - يستطيع الوقوف على دوافع الأفعال والتأثر بها . وبريشت يحمل على المسرحيات الأرسطية (أى التي استصوبها أرسطو في نقده) بأن الإنسان فيها معروف ، ولا يتغير . وهذا كلام غامض ، لا معنى له إلا إذا أريد به إشهار حملة على الجبرية في المسرحيات القديمة كما سبق أن شرحناها ، لأن بريشت يريد في مسرحياته أن يبرهن على أن الإنسان قادر على تغيير مصيره ، ومجابهته ، كمن يتجنب المأساة . وليس هو أسير قوى غيبية يدان بها سلفاً كما في المسرحيات اليونانية .

وليضرب مثلاً على حرص « بريشت » على توكيد الشعور في مسرحياته دون اعتماد على الفكرة وحدها ، في مسرحيته : دائرة الطباشير القوقازية (٢) تنجي الفتاة القروية طفلاً من الموت أثناء الثورة ، وتسلط بالطفل طوقاً جبلياً وعرة في

(١) سبق أن أوردنا نقاط مبادئه على حسب ما قال ، ص ٥٤٩ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ما مر عنها ص ٥٥٢ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

طريقها إلى منزلها . وتقف أمام كوخ مفرد لتبتاع لبناً من فلاح شحيح يغالى في ثمن اللبن ، فتقبله بعد مساومة . والمنظر طويل يكشف عن المزاج الجاد للفتاة في حديثها للطفل كيف لا يستطيع الاستغناء عن اللبن .

على أنها قبلت بعد ذلك شراء اللبن بذلك الثمن . ويبدو الفلاح قليل الكلام ، مجرد بخيل مغال في ثمن متاعه ، ولكن حين أخرج بريشت نفسه هذه المسرحية ، عدل هذا المنظر بحيث اعتمد فيه على إثارة شعور ذى معنى إنسانى معقد . فيبدو الفلاح مذعوراً أمام كوخه مما قد يتعرض له من نهب بسبب هرج الثورة . وحين يرى الطفل ، وهو ابن حاكم الإقليم ، في ملابسه الثمينة الممزقة . يثور في دخيلته حقد طبق . ولكن حين يتناول الطفل اللبن . يشعر الفلاح بارتياح . فيكون الشعور الإنسانى بمثابة قطرة تصل إنسانياً ما بين الطبقات . ثم يضيف بريشت في إخراجه منظرًا لا تحتويه مسرحيته المطبوعة ' إذ يظل الطفل على ذراع الفتاة واقفة . وحقيقتها الثقيلة على الأرض ، ويساعدها الفلاح في وضع الحقيبة على كتفها ، مما يبين عن طيب طوية الفلاح . وحين تدبر الفتاة ظهرها إليه سائرة في طريقها . يقلب الفلاح القدرح على فمه يستقطر نقاط اللبن المتبقية (١) وفي حركته ما يدل على شراقة وشج رأينا صفة لها في مساومته على اللبن ، ولكن إلى جانب ذلك تبدو الضرورة والحاجة عقبتين في سبيل الكرم والأريحية . مما يجعلنا نعطف على الفلاح إلى جانب نفورنا من قسوة معاملته . وتلك قضية شعورية تشف عن قضية ذهنية جلية إلى بريشت في مسرحياته ، هي التناقض بين طيب الطوية وسوء السلوك (٢) .

وبلجاً بريشت - في مسرحه المسمى الذى يزعم أنه قائم على الفكرة - إلى ما يسميه : وسائل « التفرغ » (٣) ، في حين هي وسائل شعورية لتعميق الفكرة . ويقصد بها الطرق التى تجعل الحدث العادى غريباً في نظر المشاهد ، بحيث يندمج فيه بفكره أكثر من شعوره . وعنده أن مجرد تصوير الحدث غريباً في نظر المشاهد يحمله على التفكير في تغيره . وهو في هذا يتجاوز مجرد التعرف (٤) الأرسطى ،

(١) انظر : Ronald Cray, op. cit. p. 30-31

(٢) وهو تناقض دىالكى على نحو ما شرحنا من قبل ، بهر دو حدين متناقضين ، يؤيدان إلى قضية تركيبية في ضرورة تغير المجتمع لترتفع العوائق أمام الحياة الأصلية الحية .

(٣) *verfremdung* ، وقد ترجمت بالإنجليزية *estrangement* وبالفرنسية *distancement* .

(٤) راجع ص ٦٢ - ٦٤ من هذا الكتاب .

كما يتجاوز نظرية زولا في نقل قطاع الحياة إلى المسرح موضوعاً (١). فليس المسرح عالماً مستقلاً يتأمله المتفرج على أنه محوط بجدران تفصله عن المشاهدين لتصله بالعالم الخارجي ، ليكون كأنه معزول في جدران لا يتوجه فيها أحد من الممثلين لجمهور المتفرجين ، بين يعتد بريشت بأن الجمهور يجب أن يشترك في المسرحية مع الممثلين . وهذا ما يسمى بهدم « الجدار الرابع » . و « بريشت » يتفق في هذا مع « بيراندو » كما رأينا (٢) فيما سبق . وفي ذلك تتحقق وحدة شعورية وخيالية للمسرح بدلا من وحدة الحدث التقليدية . فجوهر المسرح عنده أنه يعلم الجمهور كيف يخرج من نطاق ذاته ، لتكون المسرحيات مقنعة كالدفاع أمام القضاء (٣) . ولكن اعتماده في ذلك على وسائل شعورية تدفع إلى التأمل في جوانب الموقف . فإلى جانب تأكيد التناقض بين طوية المرء وأفعاله - تناقضاً يثير الشعور كما سبق أن شرحنا - تقوم وسيلته الأخرى المبينة على تكرار الأحداث . كما رأينا في مسرحية : « دائرة الطباشير القوقازية (٤) » . ثم تكرار الشخصية ، كما في مسرحيته : سيدة سيزوان الفاضلة . وفيها أن ثلاثة من الآلهة يهبطون إلى الأرض . ليستطلعوا ما فيها من خير . ويبحثون عن يستضيفهم . فلا يجدون سوى بغي ، هي : « شين تي » ، فيكافئونها بمبلغ كبير من المال . فيستغلها من تحميم من الفقراء ، ويستزف مالها من تعرفهم من الناس ، فتضطر إلى اختراع شخصية ابن عم لها بحمها . هو « شوى تا » . ولن يكون هو سوى « شين تي » نفسها متكررة في زى رجل . وسرعان ما يكتشف ذلك جمهور المتفرجين . ويتوسط « شوى تا » في تزويج « شين تي » من ثوى وصاحب مصرف . فيخفق في وساطته . وتقع « شين تي » في حب طيار مفلس هو يانج سان ، كان بسبيل أن يتحرر . فتتقلده . وتعزم الزواج منه . لولا أن تكتشف أنه لا يريد سوى الاستئثار بمالها للملذاته . ولكنها حملت منه . وتلد مرة أخرى إلى « شوى تا » . وهو في هذه المرة من كبار تجار لغائف اللخان . ويشغل في مصنعها يانج سان حتى يرقى إلى مدير مصنع . وقرب المخاض يضطر « شوى تا » الذى هو الحقيقة « شين تي » إلى الاختفاء بعض الوقت ثم تهم « شين تي » أنها كانت السبب في اختفاء « شوى تا » . وتحاكم . ولن يكون قضاها سوى الآلهة الثلاثة ، وتسرى الآلهة بلقائها

(١) انظر ٥٥٦ - ٥٥٧ من هذا الكتاب .

(٢) رابع ص ٥٦٤ - ٥٦٥ من هذا الكتاب .

(٣) انظر E. Bentley, op. cit. p. 21

(٤) انظر ص ٥٥٢ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

لأنها المخلوق الخير ، ولكنها بائسة : فإذا تصنع بإنها الوليد ؟ وكيف تتخطى العقبات الكثيرة أمامها الحياة ، وعذاب الضمير الذى تعانيه لما اضطرت لفعله من شر ؟ هذا إلى هومها بسبب تعلقها بمن لا تغفر به . وتعلق من تكره من الرجال بها . وتشكو للآله إنها ستمت البقاء فى الأرض ، فتجيبها الآلهة : « حبيبك أن تكوفى طيبة . وسيكون كل شيء على ما يرام » . ومعنى ذلك استحالة الخير فى عالم لا بد أن تتغير كل قطاعاته . فقد بذلت « شين تى » جهداً كبيراً ، وجرفت الشور على طيب طوبىها . فأعمالها منكرة ، ولكنها أهل العطف . وقد استشهدنا بالمسرحية على أن شخصية « شين تى » تتكرر فى شخصية « شوى تا » (١) . والتكرار فرصة لنقد السلوك ، والنظر فى الأحداث من الخلف ومن أمام ، للإيحاء بإمكان تغيير الحدث والشخصية دون استغراق فى واحد منهما ، ورؤية الموقف من جوانب مختلفة . ونكتفى هنا بالإشارة إلى وسائل « التفرغ » التى تتصل بالإخراج ، كإضاءة المسرح أثناء العرض ، واستخدام الصور المتحركة ، والأقنعة للشخصيات .

هذا ، ويلجأ « بريشت » إلى إثارة الشعور كذلك بمقطوعات شعرية تتخلل مسرحياته ، ثم إنه يستخدم شخصية يجعلها تقوم بتقديم الحدث . ولكنه يستخدمها فى شكل مثير للشعور والانتباه معاً ، استمع إلى بعض جمل من حديث السقاء مباشرة الجمهور ، فى مطلع مسرحيته السابقة : سيدة سيزون الفاضلة : « أنا سقاء ، فى مدينة سيزاون . مهنة صعبة . حين يكون الماء نادراً على أن أعدو بعيداً بحثاً عنه هناك ، وحين يكثر لا أكسب شيئاً . وحقق الفقر فى إقليمنا شيء مألوف . ويجمع رأى على أن الآلهة وحلمهم هم الذين يستطيعون مساعدتنا . . . » .

وإنما أطينا فى مسرح بريشت ، لأنه أشد المتطرفين تحمساً لمسرح الفكرة فى نقده ووسائل فنه ، ولكن وسائله إليها جديدة عبقرية . على أنه - كغيره من الكتاب - يلجأ إلى الشعور خلافاً لما كان يزعم . فالمسرحيات المعتمدة على الفكرة دون فن لا نجاح لها . وعلى من يريد أن يجدد فى وسائل العرض والحدث والشخصيات فى سبيل الفكرة أن تكون لديه عبقرية التجديد . فلا يصح أن ندعو إلى وسائل التجديد فى مسرحنا الحديث تلة لزلزلة الأسس الفنية التى هى روح المسرح ، فى صورة من

(١) وقن أمثلة تكرار المناظر والحدث كذلك مسرحية : فى انتظار جودو ، لصوبيل بيكت ، انظر ص ٧٩ - ٨٠ من هذا الكتاب .

صورها القديمة أو الحديثة ، لتطلق حركة الكتاب دون نظام وتعميد وجهه له دعامة النظرية مع القدرة الفنية ، فتلك حرية أشبه بالفوضى . وقد بددت مظاهرها في بعض من يتصلون للتأليف المسرحي . مهملين التعمق في النواحي الفنية ، وكلما حاجهم ناقد تعللوا باتجاه من اتجاهات التجديد السابقة ، وتكون العاقبة أن لا يبقى شيء من الأسس والقواعد مرعياً . وتلك بلبلة لها خطرهما على الأخص في مسرحنا الذي لما ترسخ قواعده الفنية بعد ، ولم يثر فيه أدبنا ثراء الآداب العالمية الأخرى العريقة في هذا الجنس الأدبي . ولهذا الغاية قصدنا حين إلحظنا على شرح الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي في مصادرها الأصلية ، بإخلاصاً لأدبنا ، وتبصيراً بالسبل الرشيدة التي منها دعاة التجديد في تلك الآداب .

على أن مسرحياتنا في أدبنا الحديث لم تخل من هذا النوع من الصراع الذي أشرنا فيما سبق إلى اتجاهاته . فالانتماءات الوطنية والقومية كانت غاية شوق في مسرحياته التاريخي ، كمرحبة مجنون ليلي ، وقبيز ، ومصرع كليوباترا ، وأمير الأندلس (١) ، على طريقة الرومانتيكيين في الهدف ، مع مزج للمذاهب الأدبية المختلفة من الناحية الفنية (٢) .

فقد كان شوق يقصد إلى إيقاظ الوعي القومي والوطني في مسرحياته ذات الطابع التاريخي ، لا من وراء التمجيد لأبطاله الوطنيين ، مثل كليوباترا ونبتيماس فحسب ، بل عن طريق تصوير نواحي الضعف وجسامة مسئولية المواطنين تجاه الحاضر المتخاذل ، فهو - مثلاً - لم يدافع عن كليوباترا بوصفها ملكة مصر وكفى ، بل بوصفها مصرية ، محاولاً أن يبين نبل مقاصدها ، وجعل تبعه الإخفاق في تحقيق هذه المقاصد يقع جزء كبير منها على المشتغلين بالسياسة من أفراد الشعب الذين يبيدون الكلام ولا يعملون شيئاً ، أمثال حابي ودويون ، على نحو ما يعبر عنه أنوبيس لحابي ، حين يحصر الثاني إليه مرتاعاً من احتلال أكسافيوس لمصر :

وَأين كنت يا فني ؟ وأين فتيان الحمى ؟
وَأين فرسان المقتل ، هل مضى إلى الوغى ؟

(١) تحدثنا عن هذه المسرحيات ونقدناها في كتابنا : الأدب المقارن ، والحياة الماطقية ، ولا نريد الإطالة .

(٢) انظر مرجع الاستاذ الدكتور محمد منظور السابق الذكر ، مسرح شوقي .

تركتمو فظنوني من وحده يلقى العدا
من أجلكم سل الحسا م وإلى الحر مشى
أبعد أن أحل على النيل وواديه القضا
ولم يجد من شبيه ولا شابه فدى
أنيت تدعوني كما تدعو العواجز السبا ؟
الرأى ليس نافعا إذا أوانه مضى ؟

وفي مكان آخر بينا مدى توفيق شوق في تصويره لأنواع الصراع الفكرى
فى مسرحياته .

وفىما يخص المسرحيات الشعرية ، نحا الأستاذ عزيز أباطة منحى شوق . ومن
مسرحياته ذات الأفكار الاجتماعية مسرحية : شهر زاد . وفيها تتقدم شهر زاد —
رغم لإرادة والدها الوزير : نور الدين ، وبرغم منافسة أختها : دنيا زاد لها — إلى
شهر يار ، طالبة منه أن يتزوجها ، وتقصد من وراء ذلك إلى مغامرة ، هى محاولة
ترويض هذا الملك وهدايته . وتصطدم بعوائق المنافقين والمستغلين من رجال
الحاشية . وتنجح شهر زاد فى إيقاظ ضمير الملك ، ويقتبه قليلا قليلا لما يرتكب من
فظائع . وتكون خاتمة صراعه النفسى ماثلة فى عمل اللاشعور . حين تتمثل له —
فى غيبوبة لا شعورية — أشباح جرائمه . ويرى باطنه فى مرآة بصيرته . فيفتيق من
حلمه وقد اعتزم ترك الملك للشعب . والقيام برحلة الزاهد إلى الحج . وترك
شهر زاد وقد حرمت ثمرة جهودها من جعله رجلا . بعد أن راضته فجعلته إنسانا
فهى نهب شعورين متضادين ، الحرمان من نتيجة جهودها ، وطيب خاطرها بظفرها
بهداية شهر زاد ، فى آن . وفى المسرحية انتصار للشعب من الطاغية ، وإفادة من عالم
اللاشعور فى إثارة أشباح تذكر بأشباح الضحية فى مسرحية : « غرب القمر »

(١) الأدب المقارن ، صفحات ٣٤٥ ، ٣٥٥ - ٣٦٥ ، ٤٢١ - ثم أن شوق صور فى مجنون ليل
فكرة الصراع بين الماطفة والواجب ، ومن خلالها بين سلطان الماديات والتقاليد الزائفة ، حين تلبه الوعى العام
تخطر البادة بعد سقوط ضحاياها صرعى الموروث من تقاليد بالية .
انظر كتابنا : الحياة الماطفية صفحات ١٢٠ وما يلىها .

نشتايبك (١). وقد ألف الأستاذ أحمد باكثير مسرحيته : « سر شهر زاد » ، فأرجح وحشية شهر باد إلى عقدة نفسية تحمل باكتشافها ، على طريقة فرويد ومدرسته . ونرى أنه لا ينبغي لإدخال هذه القضايا العلمية في الغايات المسرحية ، إذ أنها لا توجد إلا إذا كانت وسيلة ذرية لغايات أخرى اجتماعية وإنسانية .

وفي مسرحياتنا العربية كذلك وجد الصراع الفكري على طريقة الرمزيين . وأشهر من برز فيه الأستاذ توفيق الحكيم . ومسرحياته الرمزية ذات مستوى واحد . وهو على طريقة الرمزيين الخالص . لا يعنى بتحديد معالم الحدث ولا بالحركة الدرامية . ولكنه يارح في الحوار ذى الطابع النفسى . وسبق أن مثلنا لمسرحياته الرمزية ولأفكاره فيها (٢) .

ويطغى الاتجاه التجريدى على مسرحيات الأستاذ بشر فارس . فيكاد ينعدم فيها التحليل النفسى . ويبعد الحدث عن إطاره الاجتماعى . ولا نرى إلا الجانب الفكرى بعيداً عن الدوافع والملايسات التى تبرره . وبذلك يفصل الكاتب بين شخصياته وبين الواقع . وتتحول المسرحية إلى شبه قصائد رمزية غنائية ، لا تنطبق عليها أسس الرمزية في المسرحية الغربية في صورها المعهودة . ومن مسرحياته : مفرق الطرق ، ظهرت عام ١٩٣٧ ، وموضوعها حوار بين فتاة اسمها : سميرة ، رمز الدائبة في البحث عن الحقيقة . ولكنها رهينة قيود العالم المادى في نقائصه ، وبين فئى قريبه منها في السن وليد المجتمع ، لا يرقى لفهم المعانى المثلى التجريدية . فالمسرحية صراع بين الجسم والروح ، بين الماديات والتجريديات . بين نور العقل وظلمات الهوى ، ولكنه صراع تجريدى راسك .

وأحدث مسرحيات بشر فارس الرمزية مسرحية : جبهة النخب ، ظهرت عام ١٩٦٠ ، وهى مأخوذة عن قصة قصيرة للمؤلف أصلها عام ١٩٤٢ ، وعنوانها : رجل . وفيها أن جماعة من الفلاحين ألغوا حياتهم الرتيبة في كنف جبل . ويتحدثون عن نفرة بها عشب من أكل منه وهو ند ظفر بالحياة الأبدية . والطريق إليها وعمر

(١) انظر ص ٢٨٥ - ٥٨٧ من هذا الكتاب . وواضح أننا نعرض هنا صوراً للصراع الفكرى في المسرحيات العربية ، ولا مجال للتدقيق لكل مسرحية .

(٢) راجع هذا الكتاب ص ٥٨٧ .

معضل . ويغامر « فدا » بالصعود ، بعد أن غامر إثنان قبله فرجع أحدهما كسيحاً والآخر أعمى . وتخيف مغامرته القوم . ولا يعبأ هو بهم ، كما لا يعبأ هو بما يسمونه : الحب الأرضي حين تستعطفه الفتاة : زينة ، لأنه ذو إرادة قاسية لا تعترف الرحمة ، ولا هذا النوع من الحب الذى يدل على رخاوة الطبع . ولديه فى نفس الوقت عاطفة قوية للفتاة : « هنا » ، ولعلها رمز الحب الروحي الذى يسمو بالإرادة . ويصعد « فدا » على أن يقذف كل يوم بحجر من أعلى الجبل يدل على أنه حى . ويحقر شأن الناس جميعاً حين يكون فى الأعلى ، فيهلل فى إلقاء الحجر . فتياأس « هنا » وتموت . وحين يعود يجدها قد ماتت . قتلها الحجر الذى لم يسقط . فيأسى حتى اليأس ويصعد ثانية ليسقط بدوره . وتعلق « زينة » على موته : « قتل الحبيب - الرب المحدث - نفسه . والذى قتله بشر كامن فى أحشائه . . . » . ومغزى هذه المسرحية الرمزية أن « فدا » ذو خلق ملحمى ، يضيق بطباع الناس المشدودة إلى الأرض . وألم ما يجزنه ضعف إرادة الناس . ثم إنه لا يجب الخلق التقليدى الذى يمثله فى المسرحية الخاصة : الإمام ، الذى هو نموذج الحاكم المحافظ ، تخيفه قوة إرادة الأفراد . والشعب فى مجموعه لديه - فى باطنه - شوق التطلع إلى الأعلى ، ولكن تعوزه الإرادة . ولا سبيل لشحن هذه الإرادة بالحب ، لأنه فى معناه الإنسانى ميوعة . وعنده أن كل مغامرة هى فى ذاتها غاية ، ما دامت ترى إلى شحن المهمة . وليست العبرة فيها بالنتيجة ولكن بالجهد نفسه ، فالجهد غاية لأنه تربية الإرادة ، وهى التى تعزز الشعب . وخلق « فدا » الملحمى نبيل فى ذاته . ولكنه مفرط فى القسوة ، فوق طاقة الناس ، يريد به أن يتأله . ومن ثم نبهه وإخفاقه . ولكن هذا الإخفاق لإيجاد آدم جديد على الأرض . وذلك مبلغ ما أثر به فى الشعب . فليست غايته الوصول إلى مثال محدد ، ولكن الثورة على ميوعة الخلق . وعلى رتابة الحياة التى لا تنحصر إلا إذا تطلع الناس إلى الأعلى ، فى صلابة المشاعر المشبوبة الصادرة عن عزيمته لا تلين ، حتى يتحقق لكل فرد وجوده الإنسانى كما أراده الله . يقول « فدا » حين يسأل : هل وجه الأرض باطل ؟ - : « ... الأرض كمثل السماء ، جذير بها أن تكتمسب . لكنهما لا تمنح كنوزها حرة إلا إذا استعرت بجمرات الأنفس الزكية . فيعتر عليها كل حين ، وفيها يتأصل كل عارض ... إنما العدم لنا نحن البشر إذا لم نعد حيالنا إلى قوة الخيال » وهذا المسلك الخلقى المتعالى من جانب « فدا » على الرغم من عدم تحديد المثال -

يحمل في نفسه طابع إخفاقة . ففيه قسوة (١) لا تقتنع بسوى تقديم النفس ذاتها قرباناً ، كفداء غير مشروط ، وربه في الفقد والضيايق ، حتى تربي لدى الشعب همة لا تخيفها الدوار . ومن ثم يقول تلميذ « فساد » ، واسمه هادى ، تعليقاً على إخفاق أستاذه : « قتل الرب المحدث نفسه . ولن يبعثه إلا بشر . سيأتى يوم أتسلى فيه منارة الأبد ، فأسأل بهاءها ما يقتضيه الفوز من عروق تنفجر » . والحديث راكد ، والموقف تجريدى ، والأفكار فوق واقع الشخصيات : ولكن المحاولة في ذاتها طريقة ، تستحق الإشادة بها . ثم هى محاولة جادة تستدعى جهداً فكرياً في الكشف عنها ، كما تتضمن دعوة . وبهنا هنا - خاصة - توكيد تأثير الأستاذ بشر فارس - تأثراً بعيد المدى - بمسرحية « براند » (٢) لإبسن : ففيها نفس الخلق ، ونفس الإخفاق ، مع فوارق جوهرية في الناحية الفنية ، أسماها أن مسرحية « إبسن » تنحو منحى النفسية . ولها دعائمها الأصلية العميقة من الواقع . ولنا هذه المقارنة عودة في بحث مستقل .

وقد بدأ يحفل أدبنا بالصراع الفكرى ذى الطابع الواقعى . ومنه صراع الطبقات . ونمثل له هنا بمسرحية : الصفقة ، للأستاذ توفيق الحكيم . وفيها يشترك أهل القرية

(١) تتكرر كلمة القسوة ، والتربان ، والفداء ، والمخاطرة ، بالفاظها ومعانيها مراراً كثيرة في المسرحية ، ومنها : « هناك إله لم يرض إلا بلحم ابنه ودمه قرباناً » (ص ٦٣ من المسرحية) .

(٢) Brand - مسرحية لإبسن في خمسة فصول (عام ١٨٦٦) . براند تيس شريفة لم يحمدها المؤلف ، فالإطار الدينى يحوى على أفكار مدنية ، ويقول براند في المسرحية . حين يدعى مسياً : لا أكاد أعرف أنى مسيحى . ويبدأ فى كفاح مع رجال إقليته على مبدأ خلق محوره : « الكل لا شيء » و « كن أنت نفسك » لا « تكن لنفسك » ، والشيطان عنده هو الحلول الوسط . ويشجع الماكرات التى تهدف إلى تربية الإرادة . وعلى حسب مبدئه الخلق يفقد أمه لشحها ، ويفقد ابنه بسبب القيام بواجبه ، وأمرته التى ماتت على ذكرياتها الدائبة لإنها . ولا يفتنه ذلك عن عزمه . فالتضحية بالنفس هى قربان ، كما تطلب الله من المسيح لحمة ودمه ويبنى كنيسة يملن فيها مبادئه الجديدة . وينتفى القوم . ويقومونه إلى أعلى الجبال ، ولكن هتهم تقصر عن المثابرة . فيتركونه راجعين . وينظر إليهم وقد هببت هم إرادتهم على الرغم من سمو تطلهم . وفى الأعلى يأتى الشيطان فى صورة إبراته « أنيس » يفويه بأن كل آلامه ستنتهى إذا تخلل عن مبدئه . فيرده . وتأتى « جيرد » الفتاة المجنونة ذات المخاطر المجدبة الغيبية بعد أن رأت الشيطان ، وتطلق عليه رصاصة تكون سبباً فى وقوع ركمان من النتائج عليهما ويموت براند وهو يسعد بأرواح الغيب تقول : « أن الله إله الإحسان والحب » ومن الغريب أن الأستاذ بشر فارس يذكر فى مسرحيته هذا : « كن لنفسك » ، بدلاً من : « كن أنت نفسك » . لتقارب الكلمتين فى الفرنسية والعربية ، مع أن المبدأ الثانى هو محور مسرحيته ، كما يتكرر كثيراً فى مسرحية إبسن .

(م ٣٩ - النقد الأدب الحديث)

فى الرىف فى شراء قطعة أرض من شركة عقار أجنبي . ويقدم إقطاعى إلى القرية لأمر آخر ، فيظنون أنه منافساً لهم . ويقدمون له بعض المال لئلا يترك لهم الصفقة . وحين يعلم ذلك يشتط فى طلب المال ، بل يطلب فتاة جميلة لخدمته ، متعللاً بحاجة أولاده إليها . وتنجو الفتاة منه بتظاهرها أنها مريضة بالكوليرا . فترجع لقريتها وخطيبها . وينجح الفلاحون فى الحصول على الأرض لتوزيعها بينهم .

ومثل آخر للصراع الفكرى فى مسرحية : القضية ، للأستاذ لطفى الخولى ، وهى تناول مسألة الإصلاح الاجتماعى : أياى عن طريق التغير الشامل والثورة أم عن طريق التشريع والقانون ؟ وبعبارة أخرى أى الطريقين نسلك للنهضة : الإصلاح أم الثورة ، أى التغير الكلى لجميع القطاعات ؟ .. وينتصر المؤلف للرأى الثانى . وهذه قضية فكرية اشتراكية .

ومما يمثل الصراع الوطنى الاستقلالى مسرحية : الراهب ، للأستاذ لويس عوض . وفيها تصوير فى ثورة مصر الاستقلالية عام ١٩١٦ م . وهى فى إطارها التاريخى تمثل روح مصر الاستقلالية ، فى كفاحها ضد المستعمرين . وفيها ينجح شعب الإسكندرية فى الاستقلال عن الرومان مدى ثمانية أشهر . حتى ينتصر دقلديانوس الطاغية الذى سعى عصره فيما بعد عصر الشهداء . ويمثل أبأ نوفر الشعب فى صلاته فى المقاومة . واهتدائه بفطرته وإخلاصه إلى الخطط السليمة الحربية فى تلك المقاومة . وهو على صلابه خلقه من الناحية الوطنية يتعرض لضعف عاطفى فى حبه « مارتا » الراقصة ، وهى روح طيبة ، محسنة ، تطهرت بالإيمان . وتشترك فى المقاومة وتعرض للتعذيب وتنتهى إلى الدبر . ويكفر أبأ نوفر عن خطيئته فى حبه ، بقتله نفسه قبيل إخفاق الثورة . و « مارتا » لها حب آخر ، هو حب المسيح . مثلاً فى حبه لقسطنطين ، أمل الشعب المسيحى فى ذلك الوقت . وهو حب أفلاطونى . وفى المسرحية كذلك تصوير قسوة الخلق الذى ينكر لطبيعته حين يجحد الحب وحقوق القلب ، وحين يشتط فى تقديم العدل المطلق على الرحمة ، وهذا مائل فى مسلك أبأ نوفر من فيلامينه . ومن ثم إخفاقه الروحى ، فى حين تنجح « مارتا » بسموها الروحى ، وإيمانها بشرية القلب . وعلى حين تنتهى المسرحية بإخفاق الثورة : ترك - مع ذلك - الأمل مفتوحاً بميلاد فجر جديد ، بالإصرار على المقاومة ، وبامتثال القتال ، كما يقول أبيب على مرأى مكينة الإسكندرية تحرق : « ... كم احترقت قبل الآن ، وكم ستحرق ، لتذكر

الدنيا أننا عقل العالم وضيمره ، وما دام في مصر حتى يفكر ، فليحرقوا . وليحرقوا .
فلن نتعب من البناء » .

ونشير هنا إلى مسرحية : المحروسة ، للأستاذ سعد الدين وهبة ، وهي تمثل حالة
الشعب يعاني من حكماء الظلمة في العصر الحزبي الإقطاعي ، ثم مسرحية : اللحظة
الحرية ، للأستاذ يوسف إدريس ، وهي تصور موقف الطبقة المتوسطة إزاء العدوان
الثلاثي ، حين يصبح سعد العامل بطلا بفطرته وصدق إحساسه وإيمانه بالعمل ،
في حين يتشدق أخوه : سعد - الطالب بالجامعة - عباديء يمين عن تنفيذها ، فيتعلل
يرجאות أمه وأبيه عن تنفيذ ما سبق أن صمم عليه من الاشتراك في المقاومة ، ولا
يخرج من جبهه حتى يرى أباه - الذي ظن أن التقاعد يحميه من العدوان - يقتله
بجورج - الجندي الإنجليزي - برصاصة يطلقها عليه وهو يصل ، فيظل سعد قابلاً
في حجرته حتى تفتحها سوسن . يرى أباه مقتولا وأخاه مشجوع الرأس . وهنا
يتغير طبعه ، فيطلق رصاصة على الجندي ، ويذهب للاشتراك في المقاومة ، تباركه
أمه التي آمنت الآن أنه لا بد من الاشتراك في رد المعتدى للثأر للوطن . وهو الثأر
الكبير ، من خلال تعرضها لعلوان في الأمرة يقتضى ثأراً آخر .

وبعض مسرحياتنا الحديثة التي تتناول هذا الصراع الفكري والبطني والفلسفي -
وهي صنوف الصراع التي تحدثنا عنها - مكتوب بالفصحى ، وبعضها الآخر بالعامية ،
كمسرحية الأستاذ سعد الدين وهبة السابقة ، ومسرحية : الناس إلى فوق ، والناس
إلى تحت - للأستاذ نعمان عاشور .

ويقودنا ذلك إلى الحديث في المسألة التي بقيت لنا في هذا الفصل .

(٦)

الحوار - الأسلوب

سبق أن بينا في هذا الفصل أن الحكاية أو الحدث ، في معناهما الفني ، يستلزمان ضرورة - الشخصيات المسرحية ، وأن هذه الشخصيات ، بعضها مع بعض في صنوف صراع سبق أن تحدثنا عنه . وهذا الصراع يشف عن الفكرة ، الفكرة الكلية للموقف العام في المسرحية ، أو الأفكار الجزئية التي يتطلبها موقف الشخصيات كذلك . وقالب الفكرة - ضرورة - هو اللغة - أو المقولة . وهي ما نقصده هنا بالأسلوب .

والأسلوب بهذا المعنى - بالنسبة للقارئ - هو الصلة بينه وبين المؤلف ، للوقوف على الفكرة والشخصيات والحدث . فهو المظهر لإنتاج الكاتب المسرحي ، وإن كان في عملية الخلق الفني - بالنسبة للكاتب - تابعا للحدث ومنهجه ، ثم للشخصيات وطبيعتها ، وللموقف أو البناء الدرامي الذي يشف عن الفكرة ، وقد سبق أن نبهنا إلى أن أجزاء المسرحية لا فصل بينها في الخلق الفني ، فهي ملتحمة متشابكة في وحدة تضمها جميعا ، ولكننا ههنا فصل بينها - نظريا وضرورة - في عمليات النقد . فإذا كانت صلة القارئ أو المشاهد بالكاتب تتمثل في المقولة أو الأسلوب ، كما قلنا ، وبحث أهمية اللغة فيما تكشف من السمات الفنية للعمل المسرحي ، في أخص خصائصه الفنية . فالكلمات هي محور رسائل الفن المسرحي . بوصفه عملا أدبيا ، متى انتظمت في جمل وعبارات مسرحية .

وخاصة الجملة في الحوار المسرحي أنها وضعت أصلا ليقال ، لا لتقرأ . ولهذا كانت الجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة . ولهذا عني كبار كتاب المسرح العالميون بطابع صوتي تكتسب به الجمل المسرحية إيقاعاً من نوع ما ، وطولاً وقصراً تتلاءم بهما في موقعها ، حتى في المسرحيات الثرية . فليست حرية الكاتب في خلق الجمل واسعة كسعة مؤلف القصة التي لا تنحصر وسائلها الفنية في الحوار ، بل يتدخل فيها المؤلف أحيانا بالوصف أو الحديث النفسى من غير حوار ، كما أن الحوار فيها صيغ ليقرأ ، لا ليقال .

ولا بد من توافر اعتبارات في صياغة كل جملة من الجمل المسرحية ، شعرية كانت أم نثرية . ومنها أن يضع الكاتب المسرحي نصب عينيه الفكرة التي تبرر المقولة ، وطبيعة الشخصية التي تنطق بهذه الفكرة المصوغة في المقولة ، ثم أثر الفكرة المصوغة في الشخصيات المسرحية المتوجه بها إليها .

ومن ثم قوة الحوار في الحركة ، فالحوار المسرحي فعل من الأفعال ، به يزداد المدى النفسي عمقاً ، أو الحدث المسرحي تقدماً إلى الأمام . فلا ركود في لغة المسرح .

وتعرض لغة المسرح للركود إذا غفل الكاتب عن اعتبار من الاعتبارات السابقة . كما إذا جعل حواراه جملاً متتابعة لا تتميز بها شخصية عن أخرى ، فلا يتحدث أثراً ، كغضب ، أو إثارة ، أو خصومة فكرية . وذلك أن الموقف هو الذي يجب أن يملأ طبيعة الحوار . ولكل شخصية موقفها الخاص في الموقف العام للمسرحية فلها لغتها الخاصة التي بها تحيا في حركة .

وأخطر ما تعرض له لغة المسرح أن تكون خطابية ، وذلك حين يشعر القارئ أو الشخصية لا تتوجه للشخصيات المسرحية الأخرى ، بل إلى المتفرجين ، وكأن الكاتب ينسئ عمله الفني ، ليعبر عن رأيه مباشرة لجمهوره ، أو يستخلص مغزى مسرحيته ، يكره فيه الموقف على تقبل العبارة . فلا وجود للجمهور في نظر الشخصيات المسرحية . وعلى قدر واقعية الشخصيات ، يكون إحكام الحوار ، دون توجه إلى مشاهدين ، كما لو كانت الشخصيات تحيا حياتها في الواقع ، لا في المسرح . ومن ثم يقال إن المسرح بين جدران أربعة ، الرابع منها جدار وهمي يفصل بين الممثلين والجمهور .

وحين أراد الكاتب المحدثون - أمثال بريشت وبراندلو - هدم الجدار الرابع (١) ، لم يلجأوا لوسائل خطابية ، بل كان همهم التعمق في الفكرة عن طريق تصوير الموقف الإنساني ، بإثارة الشعور والفكر معاً . بوسائل فنية تحدثنا عن كثير منها فيما سماه بريشت : وسائل والتغريب (٢) .

(١) انظر صفحات ٦٠٤ وما يليها من هذا الفصل .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٦٠٣ وما يليها .

ومن الأخطار الفنية في الحوار المسرحي كذلك أن تكون العبارة غنائية ، تهبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية ، فتفقد القوة الحركية ، لأنها تصبح بمثابة وقف للحدث ، تنفصل به الشخصية عن زميلاتها في الموقف ، وتفقد الجمل تأثيرها العملي ، أي وظيفتها الدرامية .

وإذا توافر للجمل المسرحية ما قلنا من اعتبارات ، فإنها تولد الحركة التي تتمشى بها مع الحدث ، وتعمق معرفتنا بالشخصيات في حركتها النفسية وفي المسرحية التي تقوم فيها الحالات النفسية مقام الحدث - كمرحيات تشيخوف (١) - لا تنقطع الحركة المسرحية في العبارات ، بل نرى فيها الحركات النفسية دابة الصعود ، دابة التجاذب والتفاعل .

وقد يقوم الحوار وحده - دون ما حدث - بالوظيفة الدرامية في بعث الحركة النفسية ، كما في مسرحية : الباب المغلق ، لسارتر : فكل ما يشدنا إلى تلك المسرحية هو تتابع هذه الموجات الجارفة للحالات النفسية ، في دركات انحطاطها ، من خلال الحوار الذي لا تفتر حركته ، ولا ينقطع تجلده أبداً (٢) .

والمرشح أفقر من الخيالة في تنوع المناظر ، وسرعة الحركة في الحدث ولا يمكن أن تتوافر فيه وسائل التفسير بالقول كما في القصة ، على حسب ما بينا ، فدعامته الأولى استنفاد اللغة في دقة الاختيار للعبارة ، وإحكام الصياغة ، من غير تكلف أو حلية مصطنعة ، أو فيةقة في ألفاظ تتجاوز المألوف من لغة الكلام ، أو ما سماه - من قبل - أرسطو : اللغة المدنية (٣) .

وقد يتوهم أن الواقعية تهمل العناية بالأسلوب في المسرحيات ، كما سبق هذا إلى أذهان بعض أدعياء النقد عندنا ، وبعض الكتاب المسرحيين . ونقيض ذلك تماماً هو الصحيح . فالواقعية - كما قلنا غير مرة - ليست في نقل الواقع ، بل في الإيمان بأن الوقائع العادية - وبخاصة في القطاعات الدنيا من المجتمع - تمثل أعنى حقائق الحياة . وبعض هذه الوقائع مثالية عما تشف عنه من مدلولات . ولكن من ثنابا

(١) انظر ص ٥٤٨ - ٥٤٩ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ، ٥٩٧ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٥٩٨ من هذا الكتاب .

(٣) انظر ٧٧ - ٧٩ من هذا الكتاب .

المعايير الموضوعية الصادقة التي تنكشف عنها المدلولات . ولا يتيسر ذلك كله بنقل الواقع ، بل بتصوير الشخصيات ، وإدراكها لموقفها . وقد رأينا أمثلة من المسرحيات الواقعية المختلفة ، منذ زولا ، يعنى فيها كاتبوها كل العناية باختيار العبارة الدالة وإحكام صياغتها ، ووضعها موضعها الدراى ، بل إن « زولا » ، فى نقده للأدب الواقعى ، يدعو إلى شعر الواقع ، فى إحكام بناء المسرحية وصياغتها ، ويقول : « يأثم المرء كل الإثم حين يكتب فى أسلوب سىء ، وليس سوى ذلك من جريمة فى الأدب تقع عليها حواسى ، ولا أدرى أين يضع المرء الخلق حين يضعه موضعاً آخر . الجملة المحكمة الصياغة فى ذاتها عمل طيب (١) » .

وقد يسلك الكاتب المسرحى طريق العبارات التى تطلعتنا على واقع الشخصية من خلال الوعى المألوف ، متصلة بالحياة المعهودة فى مثل حالتها ، وتشف العبارات فى الموقف عن حشد من المشاعر ، والأفكار ، نستخلصها بفكرنا من وراء حدث المسرحية وشخصياتها ، حين يتوافر للتصوير - بأبعاده المختلفة التى تحدثنا عنها - العمق الذى يستلزمه البناء الفنى المحكم . وهذه لغة تلزم جانب الواقع الفعل .

وقد يستلحق الكاتب لسان حال للشخصيات ، فيعبرها أسلوباً يعبر به عن واقعها فى عمق ، قد لا يحتمل صسودره عن الشخصية فى مثل حالتها فى الواقع . وكثيراً ما كان يسلك هذا المسلك الكلاسيكيون ، ولكنهم يبررونه كل التبرير بالموقف حين يلجأون إليه . وتمثل لذلك بحالة « فيدر » فى مسرحية راسين ، حين تحلل دوافع الغيرة التى دفعها إلى التوانى عن نجدة « هيووليت » وهى على وشك تناول السم . فمن غير المحتمل فى الواقع أن يكون لديها كل هذا الوعى فى مثل حالتها ، من خواطرها الدقيقة فى إفراط الحب بالغيرة حتى يدفع إلى بعض المحبوب ، بفضاً تحاله به غولا يترىص بها ، ومن تجاوز الحب والبغض كفتين متقابلتين يتلاسمان ، ومن عذاب الحب الطاهر يصبح جريمة ، يتستر بها صاحبها عن الناس ، حتى يخاف أن يذرف الدمع ، فى حين يحظى الحب الآثم بالحرية والطلاقة ، مضافاً إلى كل ذلك بالضيق بالمقدور العاثب المنتحكم فى غير رحمه . وما إلى ذلك من آلاف الخواطر ، ومثال آخر فى خاتمة مسرحية عطيل لشكسبير . حيث يبدو عطيل رائع اليان فى إفصاحه عن

E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 293
: Le Naturalisme au Théâtre; p. 20-21

(١) انظر :
وكذا :

دخيلة نفسه قبيل انتحاره ، وفى التعبير عن وجوه خطئه فى حبه ، وقتله أئمن لؤلؤة فى حياته .

ومن النقاد المحدثين من يستصوب استنطاق لسان الحال فى المسرحيات ، للإفادة من النبع الثرى للغة ، وهى أخص ما يمتاز به المسرح كى تتوافر له الحياة . فينافس الخيالة والقصة ، وإلا تهده القناء (١). وفى مسرحيات المواقف نشهد استنطاق لسان الحال حين نرى الشخصيات فى لحظة تكوين وعيها ، ويتاح للمؤلف أن يبين حركتها الفكرية من خلال أقوالها العميقة (٢) .

على أنه لا ينبغي التسليم بهذا القول على إطلاقه . فى الحق لا يصح الاسترسال فى آراء تجريدية ، لا يبررها الموقف ، ولا تتصل بالحركة النفسية للشخصيات عن قرب . كالحواطر الفلسفية فى الحب على لسان رقيقة ، أو فى حوار إنسان عادى لا يحتمل وقوفه على مثلها ، وكاستنطاق طفل لحواطر لا تصدر عنه (٣) . فلها تكون بمثابة انزعاج هذه الشخصيات من الواقع ، هروباً من التزام الأبعاد الحيوية ، وقضاء على الموقف الدرامى .

وعلى هذه الأسس العامة السابقة ، نتحدث فى مسألتين هامتين : المسرحيات الشعرية ومدى صلتها بالواقعية فى المسرحيات الحديثة ، مع خصائص الشعر المسرحى ، ثم مسألة العامة والفصحى عندنا فى المسرح والقصة على سواء .

وللشعر فى المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه ، فلم يكن يدور بمخلد أرسطر أن المسرحيات تكتب نثراً . وقد وضع أرسطو للشعر المسرحى معيار المحاكاة ، ولم يعتد بالشعر الغنائى ، كما بينا فى نقد أرسطو فى الباب الأول من هذا الكتاب .

وقد قلنا - من قبل - إن الكاتب يستغل طاقات اللغة التعبيرية فى الحوار حتى فى النثر ، فللجمل فيه حلودها وإيقاعها . وفى الحق أن كل المسرحيات النثرية -

(١) انظر وولتر كير : عيوب التأليف المسرحى ، ترجمة الأستاذ عبد الخليم البشلاوى ، القاهرة ١٩٦٠ ، فى مواضع متفرقة ، وبخاصة ص ٢٩٢ وما بعدها .

(٢) انظر أمثلة لما فيها قلادة فى الفكرة فى هذا الفصل .

(٣) انظر مثلاً كيف كان دور العقلين سلبياً ، فلم يتحدثا فى مسرحية : ست شخصيات تبحث من مؤلف ، ليراندلو ، ص ٦٧٣ - ٦٧٤ من هذا الكتاب .

لدى كبار الكتاب - فى لغتها طابع شعرى فيه عمق ، وتصوير حى درامى ، وانتقاء بالغ الدقة للعبارات ، بحيث تشف عن المعنى العميق للواقع المألوف

ويلحظ بحق ت . س . إليوت أنه فى حين تزعم الواقعية أنها نفت الشعر أو كادت من المسرح ، نرى أن إليسن وتشخوف - وهما من آباء الواقعية - يضيقان ذرعاً بالنثر وحدوده . فللغتهما طابع شعرى جلى (١) . وفيما أوردنا من قبل من عبارات لسارتر فى مسرحياته ما يدعم هذا الرأى .

وقد زاد هذا الاتجاه وضوحاً فى المذهب التعبىرى (٢) ، لأنه يحرص على وصف عالم اللاشعور وتأثيره فى الواقع ، وتبع ذلك حرصه على لغة تقع « بين الحركة والفكرة » ، لوصف ما سموه : الجانب الواقعى الميتافيزيقى للشخصيات . فلم تعد وظيفة العبارة المسرحية فى الحركة والتفاعل بين الشخصيات فحسب ، بل أصبح للعبازات امتداد نفسى فسيح ، صارت به اللغة ذات سلطان يجرى ، يصل ما بين الشعور المألوف ، ومتاهات اللاشعور المستمعية ، التى بها يتحدد المصير من خلال الاضطراب والزنج بين عالمين : عالم الوعى ، واللاوعى المتحكم فى صلات الإنسان بالمتعم والطبيعة والأشياء . وفى هذا التقسيم المزدوج يستعان بالشعر ، وبلغة الأحلام وصورها التى تتجاوز الشعر المألوف ، ولكن من خلال الموقف الدرامى (٣) .

وفى رأينا أن المسرحيات الشعرية - فى معنى الشعر التقليدى - لا تتناهى والواقعية . وها هو ذا بريشت - فى مسرحياته الحديثة - يزواج بين النثر وقطع الشعر . على أن الشعر المسرحى مخالف فى مفهومه للشعر الغنائى . فلا بد أن تكون لغة الشعر المسرحى شفافة ، غير كثيفة ، تضىء المعنى ولا تطمسه (٤) ويستعان به على جلاء مشاعر تراءى على هامش الموقف ، وتساعد موسيقاه على إذكاء هذه المشاعر دون أن تلحظ . ثم إن الحركة تتمثل فيه . فلا يقف - كالشعر الغنائى - عند التعبير عن مشاعر يحدث بها الشخص نفسه ، دون تجاوز مع الشخصيات والموقف . فهو حوار يتمثل فى

(١) انظر المقالة الصغيرة لأليوت بعنوان :

(٢) S. Eliot : poetry and Drama. Faber and Faber, London, 1951

(٣) انظر ص ٥٥٠ - ٥٤٨ - ٥٤٩ - ٥٧٣ - ٥٧٦ - ٦١٩ - ٦٢١ من هذا الكتاب .

(٤) مرت أمثلة لذلك ص ٥٦٣ - ٥٦٤ - ٥٧٢ - ٥٧٣ من هذا الكتاب .

(٥) تارن هذا بما قلناه فى مفهوم الشعر الغنائى ص ٣٤٩ - ٣٥٠ من هذا الكتاب .

عمل ، لا في صور تمثل مشاعر . وننتقل بلفته إلى عالمنا الواقعي . لا نرجع فيه بالجمهور إلى ماضٍ غريب عنه . فلا غرابة في لفته ، ولا تعقيد في تركيبه ، ولا خطابة في لهجته ، ولا غنائية في صوره . وفي هذه الحدود يقترب الشعر من حدود النثر في الحوار المسرحي العميق ، لأن النثر في ذلك الحوار لا بد أن يكون له إيقاع ، وفيه عبق ذو طابع شعري لدى كبار الكتاب ، كما اتضح مما قلنا . ويوضح إليوت الفرق بين الشعر الدرامي ، والغنائي ، في مقالة كتبها عام ١٩٢٨ : « إذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية - لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية . ولا عن طريق تجسيد آفاقها بالشعر من باب أولى - فعلياً أن نتوقع أن شاعراً درامياً مثل شكسبير ، يتحقق أروع أشعاره جمالاً في أكثر مناظرة درامية . وهذا - على وجه الدقة - ما نعر عليه : فالذي يتمتع المسرحية قوتها الدرامية ، هو الذي يمنحها قوتها الشعرية . فلم يخص أحد مسرحيات شكسبير بأنها أكثر شاعرية ، في حين خصص أخرى بأنها درامية . فنفس المسرحيات هي الأغزر شاعرية ودرامية في وقت معاً ، لا بالجمع بين نوعين من أنواع النشاط ، بل بكمال التفتح لنوع واحد ووحيد من النشاط الفني (١) » .

وإذا رجعنا إلى تراثنا في المسرحيات ، وجدنا أوائل مسرحياتنا الأدبية شعرية ، وكان شوقي رائد هذا الشعر المسرحي في أدبنا . ومسرحياته يمزج فيها شوق بين اتجاهات المذاهب الأدبية المختلفة ، من كلاسيكية ورومانتيكية ، ثم واقعية ضئيلة ، وقد استطاع شوقي أن يستنفذ طاقات اللغة الفنية في شعره - من موسيقى اللغة ومن وجوه البيان في التصوير - بما يضيف إلى قوة الموقف الدرامي . وتمثل لهذه المواضع الناجحة بالحوار الدرامي بين ابن خريزج وولي في حيرتها بين العاطفة والواجب في مسرحية : مجنون ليلى ، وافتتاحية مسرحية : مصرع كليوباترا ، والحوار بين كليوباترا وأنطونيوس مختصراً ، وحوار أنوبيس مروض الأفاعي مع كليوباترا ، وكذلك الحوار المسرحي في موقف تيتاس من فرعون مصر في الفصل الأول من مسرحية قبيز ، وحوارها كذلك مع قبيز حين اعتزم غزو مصر ، وما إلى ذلك من

I. S. Eliot : Selected Essays, P. 51

(١) انظر :

وانظر كذلك لفكرة إليوت في صلة الواقعية بالشعر .

D. E. S. Maxwell : The Poetry of T.S. Eliot, London 1961, p. 181-212

صنوف الحوار الناجع الشعري . ويضيق المجال عن الاستشهاد لذلك . ومن اليسير الرجوع إليه .

والمأخذ الواضح على كثير من مناظر الحوار في مسرحيات شوقي هو الطابع الغنائي . وسبق أن شرحنا أن الشعر الغنائي غير الشعر المسرحي . وحسبنا أن نشر إلى القطع الغنائية المنبثقة في مسرحياته المختلفة ، ومنها ما يتفنى به قيس في الفصل الأول والخامس من مسرحية مجنون ليلى ، ومناجاة كيلوباترا للأفاعى في آخر مسرحية مصرع كيلوباترا . ويقل في مسرحيات شوقي الشعر الخطابي ، كمناجاة أنطونيوس لروما قبيل انتحاره في مسرحية : مصرع كيلوباترا ، وتوديع أكتافايوس لأنطونيوس من نفس المسرحية . ومسرحيات شوقي - على عيوبها الفنية في البناء الدرامي وضعف الإقناع بالشخصيات ، وتحلل الأحداث العارضة . - قد أغنت اللغة الأدبية لمسرحياتنا ، بأسلوبها الشعري ، وصورها القوية ، وحوارها الدرامي في كثير من المواقف .

ونعتقد أن الشعر الجديد قد يكون أوفق للحوار الدرامي والحركة المسرحية من الشعر في قالبه التقليدي ، ولا نعرف في شعرنا الحديث سوى محاولة الأستاذ عبد الرحمن الشراوى في مسرحية : جميلة ، وهي محاولة طريفة . ولكنها كانت دون شعر شوقي في قوة الأداء الدرامي . فقد سادتها الخطائية والغنائية ، فأضافت إلى ضعف بنائها الدرامي ، مثلاً ، في المنظر الأول من المسرحية . ينطلق عمار - في اللجنة المهيمنة لتنظيم الأحزاب من أبطال المقاومة - بكلام لا يمت بصلة إلى مجرى الحوار في الاجتماع ، فيقول :

« هل يحكم عالمنا هذا ميثاق الأمم المتحدة ،

أم أن المدفع يحكمه والطلقة تبطش بالكلمة ؟ »

فعمار هنا مخاطب متوجهاً إلى الجمهور ، لا إلى رفقاءه في الموقف . على أن معنى قوله عام خطابي ، فن السداجة أن ينشد المقاومون عرواً من هيثة يسيطر عليها المستعمرون سيطرة لا يجهلها الدهماء (١) .

• • •

(١) راجع كتابنا في النقد التطبيقي والمقارن فاربع إليه . ولا نريد أن نطيل في هذا هنا .

وفيما قلنا من أمثلة واتجاهات ، تبدو لغة المسرحية المظهر المادى لكل مقاومات المسرحية وغايتها . وبها تتحقق الصلة بين المسرح والجمهور ، عن طريق تراسل المبركات الموضوعية المصورة التي تصدر عن نفسية الشخصيات في الموقف ، فتكسب الشخصية أبعادها ، وتجمم الفكرة ، وتنقل الصورة الحوية مشبوبة .

وقد وجد اتجاه آخر معاصر أريد فيه أن تتجاوز لغة المسرح الخلود السابقة فتلعب هي نفسها دوراً في المسرحية ، تصير به ذات أهمية لا تقل عن الحدث نفسه في تجسيم الموقف ، ولا تقتصر على مجرد الوساطة اللغوية في التراسل بين الشخصيات ، بل يصبح الأشخاص مجرد حاملين للغة تشف عن الآلية والعبث ، وعن انزاع الفرد في مجتمع ضحلت فيه العالم الإنسانية ، فانطوى الوعى الفردى على نفسه ، وقامت اللغة مدناً منياً دون تراسل صنوف الوعى العميقة ، كى يبدو المجتمع من وراء هذا التصوير كأنه مستلب عن نفسه . وقد رفع هذا الاتجاه من قدر اللغة في وظيفتها الدرامية ، ولكنه قضى على معناها الاجتماعي في نفس الوقت . وهذا هو معنى تسمية هذا الاتجاه بأنه الزعة المسرحية ، المضادة للمسرح : anti-théâtre فالشخصيات المسرحية مطمورة في الواقع من شئون الحياة اليومية ، غريقة فيها ، لا تتصل بالآخرين إلا بمقدار وعيا بذاتها ، غافلة عن معنى وجود الآخرين . قد مسخت بينها الصلات الاجتماعية ، فأصبحت المشاعر والعواطف مغلقة على نفسها ، بمثابة استغاثات الفرقى ، حين تفصل بينهم حواجز منيعة . لقد نسيت هذه الشخصيات كيف تتكلم ، لأنها نسيت كيف تفكر . ونسيت كيف تفكر لأنها لم تعد تعرف الشعور والعواطف ، فبذلك نسيت كيف توجهه ، فأصبحت مخلوقات مسيخة . قابلة للتبادل بعضها مع بعض . ففى فراغ ملئ بالشعارات الجوفاء والعبارات المكرورة . وتتصرف هذه الشخصيات بحيث تجرى على لسانها الألفاظ هامدة ، تنساق كالأجرام ، فتخفق في تحقيق جوهرها المدنى ، كما تخفق لغتها فيما هدفت إليه من التجارب وتبادل المشاعر والأفكار . وهذا الإخفاق يقودنا إلى عالم الرعب ، رعب الصمت الملعون للفراغ الفسيح . فالصوت كالصمت ، لأنه يقود أخيراً إلى بأس وصمت . وفى هذا هجاء طبقى للبرجوازية المتآكلة ، وهجاء سياسى واجتماعى لعالم يتطلب جهوداً تكاد تتوحد العزائم وتشل الإرادة . وتستعمل اللغة في هذه المسرحيات استعمالاً فنياً محكماً مقصوداً بحيث يشف عن الدلالات السابقة للمتأملين . وقد بدا هذا الاتجاه ضئيلاً في حوار تشيخوف ، ويعبر عنه بيراندولو في مسرحية : « ست شخصيات تبحث

عن مؤلف (١) . ومن كبار الممثلين له في المسرحيات العالمية اليوم : يونيسكو ،
وصموئيل بيكيت ، في مسرحياتهما .

إليك - مثلاً - جزءاً من الحوار من مسرحية : « في انتظار جودو » (٢) بين
شخصيتين من أدنى طبقات المجتمع ، هما « فلاديمير » و « ستراجون » :
« فلاديمير أهذا أنت مرة أخرى ؟ (ستراجون يقف دون أن يرفع رأسه ، يتقدم -
فلاديمير) تعال أعانك .

ستراجون : لا تلمسني .
(يتوقف فلاديمير متضيقاً . صمت) .

فلاديمير : أو تريد أن أنصرف ؟ . .
ستراجون : لا تلمسني . لا تقل لي شيئاً ، إبق معي .
... ..

فلاديمير : لم تكن معي ومع ذلك كنت مبسوطاً . أليس عجباً ؟
ستراجون : (مغضباً) : مبسوطاً ؟
فلاديمير : (بعد تفكير) ربما لم أعر على الكلمة المطلوبة . .
ستراجون : والآن ؟

فلاديمير : (بعد تفكير) : الآن . . (مسروراً) هذا أنت . . (له آهاتير
لا تهم عن شيء) ها نحن هنا (في حزن) وهأنذا من جانيه . .
ستراجون : أترى أنك أقل إنسياباً حين أكون معك ؟ وأنا أيضاً أحس أنني أحت
حين أكون وحدي .

فلاديمير : لماذا ، إذن ، العودة ؟

(١) راجع هذا الكتاب صفحات ٥٧٣ - ٥٧٤ .
(٢) راجع هذا الكتاب ص ٥٥١ - ٥٥٢ - ٥٧٩ - ٥٨٠ .
(٣) راجع هذا الكتاب ص ٥٧٩ - ٥٨٠ .

سراجون : لا أدري .

... ..

فلاديمير : أنت أيضاً ، يجب أن تكون مبسوطاً ، في صميم نفسك ، اعترف .

سراجون : مم أكون مسروراً ؟

فلاديمير : من العثور على .

سراجون : أتنظن ؟

فلاديمير : قل هذا حتى لو لم يكن صحيحاً .

سراجون : ماذا على أن أقول ؟

فلاديمير : قل : أنا مبسوط .

سراجون : أنا مبسوط .

فلاديمير : وأنا كذلك .

سراجون : وأنا كذلك .

سراجون : نحن في انبساط (صمت) وماذا نفعل الآن ، ونحن في انبساط ؟

فلاديمير : نتنظر جودو .

سراجون : هذا صحيح (صمت) (١) .

ففي هذا الحوار (وقد اقتطعنا بعضه) يبين إخفاق الشعور الخلقى والصلوات الإنسانية ، وسطحية الوعي ، والوجود البائس العايب . .

وليك مثلاً آخر من مسرحية ليونسكو (٢) :

« برنجيه (في سحب الفيار » مهتداً بالاغتيال) : لا أطيق سماع أصواتهم بعد ، سأضع قطعاً في أذني . الحل الوحيد أن أقنعهم ، ولكن أقنعهم بماذا ؟ هل يمكن وضع حد لهذه التحولات ؟ هذه هي المسألة . وهل من أمل في ردهم ؟ ينبغي أن يكون هذا

(١) انظر : Samuel Beckett , : En attendant Godot, acte II

(٢) هي مسرحية الخرثيت . Rhinoceros ، المنظر الأخير .

علما يقوم به هرقل (الإله) يتجاوز طاقى . وعلى أية حال ، لكى تقتنعهم عليك أن تتحدث إليهم ، ولكى تحملث إليهم ، على أن أتعلم ، أو عليهم أن يتعلموا - لغتى ، ولكن أى لغة أتكلّم ؟ ما لغتى ؟ أو أتكلّم الفرنسية ؟ نعم ، لا بد أنّها الفرنسية . ولكن ما الفرنسية ؟ يمكن أن أسميها كذلك إذا أردت ، ولا يمكن لأى إنسان أن يقول إنّها ليست فرنسية . وأنا الإنسان الوحيد الذى يتكلّمها . ماذا أقول ؟ ؟ أو أفهم أنا ما أقول ؟ أو أفهم ؟ (١) .

والمعنى الدرامى لمثل هذا الحوار أن اللغة ليست مرتبطة بإدراكات ومعان إنسانية موحدة ، فهي عاجزة عن قطع الصمت المطبق المروع السائد بين الوجدانات . وبذلك تصير اللغة ذات زمنية درامية فريدة . فى نعى الوعى الاجتماعى ويتطلب استخدام هذه اللغة مقدرة فنية كبيرة دعائمتها تصوير فلسفى محكم . فالفرق شاسع - كما سبق أن قلنا - بين تصوير سطحية الوعى تصويراً فنياً محكماً . وبين سطحية التصوير ، بين الإحياء بالتفاهة التى تكشف عن مأساة الوعى وبين تفاهة الإحياء . ولهذا نرى أن متابعة هذه التيارات الجديدة أصعب مثالا على الكاتب ، كما أنّها تتطلب جمهوراً مرهف الحس ، عميق الإدراك .

بقى لنا أن نختم بحثنا بالحديث فى مسألة تخص المسرحية كما نخص القصة . وقد كثر فيها الجدل بين كتابتنا ونقادنا ، وأسهمنا فيه ، ونوجز فيها رأينا هنا :

وهذه المسألة هى لغة الحوار : أليكون بالفصحى أم بالعامية ! وهى مسألة محلية ، كان السبب المباشر فى إثارتها الفرق الشاسع بين الفصحى والعامية فى لغتنا . مما نكاد ننفرد به فى الآداب العالمية ، مع الضعف المطبق فى الفصحى لدى الجمهور . ومن ثم وضعت المسألة وضعاً خاطئاً فى نظرنا ، على أساس الواقع ومسارته ، لا على أساس مطالب الأدب ، وما ينبغى أن يكون من أجل النهضة بالأجناس الأدبية .

فى الحق لا صراع بين الفصحى والعامية . فلن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره . وفى الأمم جميعاً - منذ القديم - يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبى عيشة سلمية . فلا ينبغى بحال أن نفاضل بين الفصحى والعامية لنحتّم إحداها

دون الأخرى ، بل يجب أن نترك لكل منهما مجاله الطبيعي ليسير فيه ما شاء ، شأن الآداب الكرى .

ونسلم سلفاً بأن اللهجات المحلية ، لدينا ، ولدى الأمم الأخرى - على الرغم من التقارب بين اللهجات المحلية ولغة الأدب في تلك الأمم أكثر مما هي الحال عندنا - أروج استخداماً في شئون الحياة اليومية ، ولها من هذه الناحية حيوتها الخاصة الموضعية في التصوير ، ولها قرائن استعمال في الشئون العادية المكرورة تكسبها أنواعاً من الدلالات الواقعية الدقيقة التي قد تقصر عنها لغة العلم والأدب . ويكاد يكون لكل حي من أحياء المدينة ، وكل قرية ، بل لكل أسرة ، ألفاظ حية اكتسبت بقرائن العيش مدلولات لا يتلوّقها سوى أهلها ، أو يحتاج في معرفتها إلى شرح طويل . وهذه ما يسمى : خاصة الإضممار اللغوية . يقول سارتر ، متحدداً عن اللغة الفرنسية (طبعاً) : « ولو أن قرصاً من أقراص الحاكي ردد علينا - بدون شرح - الأحاديث التي تجري يومياً في قرية نائية ، مثل : بروفين ، أو : أنجوليم ، فلن نفهم منه شيئاً ، إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة ، والإدراك المشترك . وبالاختصار : لا يوجد العالم الذي يعلم كل من المتحادثين أنه ماثل في ذهن الآخر » . فالفرق بين لغتنا العامية والقصص له ما يناظره أو يقرب منه في الأمم الأخرى ذات الآداب العريقة . ولم يدّر بخلد واحد من نقادهم وكتّابهم أن يفرض هذه اللهجات فرضاً ، بدلا من القصص ، أو يجعل إحداها في صراع مع الأخرى لتستبدل بها ، بل تركوا الأدب الشعبي (الفولكلور) يسير مع الأدب الفصيح ، دون صراع كل منهما مع الآخر على البقاء ، كما يخاطر لكثير من كتابنا

فالذي نعارضه كل المعارضة هو أن نحكم على القصص - من حيث هي - بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال ، تعللاً بأن العامية ثرية بقرائن ألفاظها الحية في الاستعمال ، أو مراعاة لواقع الحال في حديث الشخصيات التي تتكلم العامية ، وينطقها الكاتب اللغة الفصحى مما يسمونه : واقعية الأداء . ذلك أن الفرق شاسع بين معنى الواقعية الفني وواقعية اللغة . والخلط بينهما لا يصدر إلا عن قصور شنيع في فهم الواقعية . فالواقعية بقصد بها واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والمجتمع . والكاتب لا يستطلق لسان المقال ، بل لسان الحال . ولا بد في عالم الأدب من الاختيار والتمعن ، لا الاختصار على نقل الواقع . وقد بينا من قبل رأى الواقعيين في لغة

الآداء الفنى ، كما رأينا أمثلة من أدبهم ، وعرفنا كيف يجذب كثير منهم استعمال الشعر نفسه فى المسرحيات الواقعية (١) .

وعندنا أن الذين يغالون فى الاهتمام بعبارات الواقع العامى - اعتداداً بحيويتها - مخطئون . ذلك أن المسرحية بكل أجناسها ، حتى الملهاة ، تعتمد أولاً على الموقف ، لا على عبارات المهاترة ، والتلاعب بالألفاظ والتناوب بالألقاب ، توهماً أنها الواقعية . ونذكر القارئ بما أوردناه فى نقد أرسطو - وهو أقدم نقاد العالم - من أن خير الملهامى ما لا يعتمد على عبارات الإقذاع والسخرية ، بل على الموقف ، الذى تكون فيه الإيماءات والتلميحات أكثر إيهاماً . ويفضل أرسطو - فى الملهاة - السخرية التى يرى قائلها من ورأها لمضى عام على الدعاية التى يقصد بها التسلية (٢) . ولن نحسر المسرحية كثيراً إذا تعلل نقل بعض العبارات ذات الخصائص الموضوعية فى العامية إلى لغة الحوار بالفصحى ، ولكنها تحسر كل شئ يضعف الموقف ، ويجافة الواقع فى الموقف .

على أن فى التسليم بمعجز اللغة العربية عن الإسهام فى إنتاج الأدب القصصى أو المسرحى تخلفاً ينال من الرقى فنياً بهذين الجنسين الأدبيين ، فضلاً عما بيناه من قبل من التحكم الجافى للمنطق فى القول بأن اللغة العربية تعجز عما تم فى اللغات الأدبية العالمية . ذلك أن القصص والمسرحيات العالمية - لو كانت قد ظلت تكتب بلهجات محلية فى الآداب العالمية - لما ارتقت ، ولما تعاونت الآداب العالمية والنقد العالمى على النهوض بها ، وعلى إبطال التأثير والتأثر العالميين فى مجالاتها ، مما كان سبب غموها ونضجها ، ومساعدتها على تأدية رسالتها الإنسانية والاجتماعية . وهذا أمر واضح كل الوضوح لا يحتاج إلى الإفاضة فيه .

على أنه لا نزاع فى أن اللغة الفصحى أقدر وأثرى فى تنوع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحدودة فى مفرداتها ، والمتصلة بالوقائع والحسات ، فى حين تتميز عن المعانى العالية والأفكار والخواطر والمشاعر البليغة . وفى سبيل ذلك لا يصح أن نراعى التيسير على عامة الجمهور ، بل يجب أن نرقى بملكائياته ، وبخاصة فى أدبنا ،

(١) مثل ت . س . اليوت ، انظر ص ٣٤٨ - ٣٤٩ من هذا الكتاب .

(٢) راجع هذا الكتاب ص ٨٢ .

الذى لم يتجاوز كثيراً مرحلة النشوء والطفولة في الأدب الموضوعى ، أدب المسرحيات والقصص . فنحن في أشد الحاجة إلى تزويد القاصي في هذه المجالات ، كى يصبح أديباً موضوع دراسة ، ولئلا نحرم الجمهور تغذية فكره وإمكانياته الفنية فيما تقصر فيه العامة . هذا ، وإذا لم نلاحظ هذه الفروق بين عالم الفن وعالم الواقع كأن في ذلك القضاء عليهما كليهما . يقول فكتور هوجو معرفاً المسرح : « ليس المسرح بلد الواقع ، ففيه أشجار من ورق مقوى ، وقصور من نسيج ، وسما من أسمال ، وقطع ماس من الزجاج ، وزهب من صفائح ، وجواهر زائفة بالخضاب ، وخلود عليها بهرج الزينة ، وشمس تبرز من تحت الأرض ، ولكنه بلد الحقيقة : ففيه قلوب إنسانية على المشهد ، وقلوب إنسانية خلف المسرح ، وقلوب إنسانية أمام العرض » .

والخطر الفني الحقيقي هو - فيما نرى - مجافاة المسرحية أو القصة للغة الواقع في المضمون والموقف ، لا في لغة الأداء . فلا ضير أن يجاور صبي أو عاى باللغة العربية - على ألا يكون فيها تكلف أو فيهة - ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى الكاتب على لسان صبي أو عاى آراء فلسفية أو أفكاراً اجتماعية ، أو صوراً عميقة لا يبررها الواقع ، ولا تتصل بالموقف كما سبق أن بينا ذلك ، ومثلنا له .

على أنه لا ينبغي أن نغفل عن حقيقة أخرى لها خطورتها هنا ، وهى أن إيراد بعض الألفاظ العامة أو الأجنبية في التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى ، ولا يجعل منها لغة عامية أو أجنبية . فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها . ذلك أن خاصة اللغة تتمثل في تراكيبها ، وما يتصل بالتركيب من دلالات موضوعية أو جمالية . وعلى حسب ذلك تصنف اللغات في علم اللغة العام . فالإنجليزية - مثلاً - لغة سكسونية ، وليست لاتينية ، على الرغم من أن أكثر ألفاظها فرنسية أو لاتينية الأصل . اللغة الفارسية لغة هندية أوروبية ، مع أن أكثر ألفاظها غربية . وقد أفادت لغتنا الفصحى من مفردات اللغات الأخرى في القديم ، وبخاصة الفارسية ، فأدخلت عنها كثيراً من مفرداتها ، وأدخلتها في تراكيبها ، فصارت المفردات معربة . وبعض هذه الألفاظ المعربة الأصل في القرآن الكريم .

وتنبى هذه الحقيقة عن دعاة اللغة الوسطى من نقادنا وكتابنا ، يقصدون اللغة التى تكتب على حسب الإملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامة والعربية ، لينطقوا من يشاء بالعامة أو العربية . ولا بد لهم في هذه الحال من إغفال الدلالات الجمالية

للتراكيب . ذلك أن تراكيب اللغة القصيدة مرنة ، بسبب وجود الإعراب فيها . شأنها في ذلك شأن اللاتينية . وفي هذه المرونة تتمثل أكثر الخصائص الجمالية ، وكثير من الدلالات الوضعية ، على حين فقدت العامية هذه المرونة بإسقاط الإعراب ، فأصبح لكل لفظ وضعه في الجملة لا يتعداه ، شأنها في ذلك شأن الإنجليزية والفرنسية بعامية . فراعاة التوفيق بين العامية والفصحى في المفردات يقتضى مراعاة التراكيب العامية ، لاستطاع قراءتها بالعربية والعامية على سواء . وينتج عن ذلك إضعاف اللغة العربية في أحص خصائصها ، دون إغناء للعامية في شيء . ومن اليسير تتبع الشواهد الكثيرة على ذلك في الأعمال الأدبية التي قصد أصحابها إلى كتابتها بتلك اللغة الوسط (١) . وقد دلت التجربة العملية أنها تقرأ بالعامية لا بالعربية .

وسيلتنا التي ندعو إليها من شأنها أن تفسح المجال الأرحب للقصة والمسرحية ، فلا تحرمهما ميدان الفصحى ، حتى يتاح لهما جمهور أكبر ، وينسج مجاهما الفني ويعمق ، كى يؤديا رسالتهما الفنية والقومية ، كعهدنا بالقصص والمسرحيات في الآداب العالمية .

(١) من هؤلاء الأستاذ توفيق الحكيم ، ومن عباراته مثلا في مسرحية الصفة : لا بد أمر على الأسماء كلها . . . وأنا سبق نبتت عليكم إذا تخلف واحد منكم عن اللطف ، الصفة تبطل . . . حصل وسبق قلت لنا . . . ، ولا تخفى ركاكة المبارات وعاميتها

خاتمة البحث

وضع من مطافنا الطويل ، في ثنايا العصور ، كيف تعاون رجال الفكر في مختلف الأداب على إقامة هذا الصرح الشامخ من النقد ، فالتفت فيه التيارات الفكرية العالمية ، وتأزرت جميعها للنهوض بالأدب القومية ، منذ أقدم العصور. حتى اليوم . ولم يكن النقد العربي في عصور نهضته قديماً وحديثاً بمعزل من هذه التيارات .

وقد رأينا أفلاطون - في المواضيع المختلفة التي درسنا فيها آراءه في هذا الكتاب - رائداً لتلميذه العبقري « أرسطو » في النقد الأدبي ، في عالم المثل الذي فرضه في نظريته في المحاكاة . وفي فلسفته في الجمال ، وفي غايته الاجتماعية الخلقية من الشعر ، وفي بيانه لأسس الخطابة الفنية ، وفي إشارات بالمعاطفة ، ومذهبه في الإلهام لدى الشعراء ... وقد تأثر أفلاطون بأستاذه سقراط ، وتأثر كلاهما بالسوفسطائيين تأثراً عكسياً . لأنهما قاوما السوفسطائيين في مغالطتهم ، كما قاوما أرسطو ، على الرغم من أنهم - ثلاثهم - أفادوا من بحوث هؤلاء السوفسطائيين في اللغة والخطابة .

وانتهى إلى أرسطو هذا الميراث الفكري . فظهرت عبقريته أينما ظهر في استنباطه وفي اتباعه له في بعض المواضيع ومخالفته له في المواضيع الأخرى . فلم يمتد ، في نقده ، بالعالم الميتافيزيقي ، وقد فهم المحاكاة فهماً جديداً سما فيه بمكانة الشعر ، وبين أنه أعظم فلسفة من التاريخ في وظيفته الاجتماعية . وكانت نظريته في الصنعة مخالفة لدعوة أستاذه « أفلاطون » في الإلهام ، فأوضح - في كتابه : « فن الشعر - الأسس الفنية العامة للشعر الموضوعي في المسرحيات والملاحم . وجعل وظيفتها الاجتماعية رهينة باتقان نواحيها الفنية . وكان له السبق في الكشف عن الوحدة العضوية في المسرحية والملحمة . وعن أثر المضمون الاجتماعي في التطهير . ثم ساق بعد ذلك نظراته الصائبة الدقيقة في الصياغة الفنية والأسلوب . وقد أورد أكثر هذه النظرات في كتابه ؟ الخطابة . الذي عرضنا خلاصة وافية له . وكان بذلك أبا للنقد الأدبي المهجى في العالم كله . كما كان أفلاطون الرائد الأول لعلم الجمال وفلسفته كذلك بينا أن أوروبا - حتى عصر النهضة - قد عرفت في نقدها الأدبي كتاب الخطابة لأرسطو ، وتأثرت به بأبلغ التأثير ، على حين ظل كتابه : « فن الشعر » مجهولاً أو نكاد طول العصور الوسطى في أوروبا ، فلم تعرفه تلك العصور إلا من الترجمة العربية.

ولهذا كان تأثير أرسطو في عصور أوروبا الوسطى وفي النقد العربي متشابهاً بعض التشابه .

وقد ظهر من ثانياً دراستنا للنقد العربي أن أفلاطون قد أثر في الآراء الفلسفية التي تذكرها مؤرخو الحياة العاطفية من العرب كابن أبي داود صاحب كتاب : « الزهرة » . ومن تأثروا به من المؤرخين الآخرين - ثم أثر أفلاطون كذلك في إدراك الجمال وفلسفته لدى كتاب الصوفية وشعرائهم . وفي القصص ذات القضايا الصوفية . كقصة « حى ابن يقظان » . وهذه الاتجاهات الفلسفية الخطيرة في النقد الأدبي لم تحظ - بعد - بالعناية الكافية من دارسى النقد العربي . وقد أوجزنا فيها القول في حديثنا في الغزل العلى والصوفى . ثم في حديثنا في مكانة القصة في الأدب العربى قبل العصر الحديث .

وقد شرحنا - في قضايا النقد العامة - كيف عرف العرب أرسطو ، ثم كيف تأثروا به منذ ابن المعتز والجاحظ ، ورجعنا كثيراً من آراء قادمى إلى مصادرهما منه ، مبينين مبلغ فهمهم إياه ، وأسباب قصورهم في هذا الفهم ، وبخاصة في نظرياته العامة في الشعر ، وفي الوحدة العضوية ، وفي التطهير والمحاكاة .

وقد وضع - من خلال دراستنا للنقد العربى - أصالة النقد العربى ، وتأثيره في الوقت نفسه بنقد أفلاطون وأرسطو . ثم نواصى قصوره مع ذلك عن نقد أرسطو ، ثم عن النقد الحديث .

وفي الحق حرص نقاد العرب كل الحرص على الإفادة من جهد المعلم الأول في الأدب وفلسفته منذ عرفوه ، كما حرصوا على الإفادة كذلك من أسناده أفلاطون ، وأفادوا منها في النقد الأدبى على نحو ما أفادوا منها ومن فلاسفة اليونان عامة في الفلسفة الإسلامية .

وقد توافر لأسلافنا من رحابة الصدر وسعة الأفق ما به رجحوا إلى ما انتهى إليهم من المذنبات ، فكفوا على حراسته ، وحاولوا التفوذ في أسرارها ، وإحياء ما رأوه نافعاً فيه . وكان للنقد الأدبى حظ كبير فيما قاموا به من جهد في هذا السبيل :

وقد شرحنا الأسباب التي من أجلها أفاد نقاد العرب من كتاب الخطابة لأرسطو أكثر مما أفادوا من كتاب فن الشعر ، على نقيض ما أفاد النقد العالمي الذي تأثر أبانغ تأثر بفن الشعر دون الخطابة .

‘وقد بذل نقاد العرب الأول جهداً كبيراً في دراستهم للتعبير الأدبي وخصائصه الفنية ، في الكلمة ، والجملة ، والصورة الأدبية ، مع بيان وجوه المحسنات البلاغية وبخاصة في التعبيرات المجازية . وكانت أصالة عبد القاهر الجرجاني أظهر من سواء في نظريته في ‘النظم ‘ ، وقد مس فيها نواحي جمالية ، التي فيها مع بعض علماء الجمال في العصر الحديث ، وانتبه إلى دقائق في طبيعة اللغة وصلتها بالتفكير ، وفي صلة الصياغة بالفكرة ، وفي قيمة المحسنات ، وصلتها بعلاقات الألفاظ في التركيب ، وتأثر الجمال في بناء الصورة الأدبية . وكان في كل ذلك فيلسوفاً من فلاسفة النقد . وتجلت في فلسفته أصالة على الرغم من إفادته من أرسطو عن فهم وبصيرة ، كما شرحنا في مواضع كثيرة من هذه الدراسة . ومن هذا الشرح يتضح أن عبد القاهر الجرجاني لا يقوم له نظير في نقدنا العربي القديم كله .

وقد بذل قدامة بن جعفر جهداً في دراسة الأجناس الأدبية ، وقلده كثير من نقاد العرب ، وحاولوا في منهجهم أن ينظروا إلى العمل الأدبي بوصفه كلا يستلزم — من حيث موضوعه وطبيعته — قواعد فنية خاصة به :

وظهر من دراستنا أن جهد قدامة ومن نحاه نحوه كان ضئيلاً هزيب القيمة إذا قسناه بنقد أرسطو في القديم ، على الرغم من تأثير قدامة به على قدر فهمه إياه ، وقد كان فهماً قاصراً كما بينا ذلك في مواضعه من دراستنا :

وكان لقصور النقد العربي القديم — في فهم وحدة العمل الأدبي — آثار خطيرة : فهو السبب الأول — فيما نرى — في خلو هذا النقد من فلسفة ذات وحدة متكاملة ، ومن مذاهب أدبية خاصة بطبيعة النتاج الأدبي ومضمونه العام ووحده وصلته بمجهور القراء وأثره فيهم ، على نحو ما رأينا في نظريات أرسطو وأفلاطون ، ثم على نحو ما جرت عليه الآداب الغربية منذ عصر النهضة حتى اليوم ، كما شرحنا في الباب الثالث من هذا الكتاب :

وكان لهذه المذاهب والتيارات الفكرية أكبر الفضل في النهوض بتلك الآداب ، وفي الصلة بينها وبين الحركة الفكرية السائدة في العصر ومطالب الجمهور في ذلك العصر في وقت متأخر ، كما كشفت عنه في دراستنا في النقد الحديث وفي بيان الاتجاهات العالمية في النقد بعلي أرسطو .

وقد ذلك بنقاد العرب القدامى عن نضج الوعي الفني في التجديد ، فتلو مفهوم هذا التجديد ، عندهم ، حول مدرسة اليبعيين وعمود الشعر ، ثم عاذاة الأقدمين في القصائد كما فعل أبو نواس ومن لف لفة مثلاً . وانصرف هم هؤلاء المجددين إلى المعاني الجزئية يوازنون فيها بين القدامى والمحدثين ، ويتعصبون هؤلاء أو أولئك لصور جزئية ، ومعان مفردة ، ويتحملون أحياناً في تصيد السرقات ، ويعقلون في دراستها تعقيداً ليست له فائدة بتدبها في أصالة الكاتب أو في التجديد الصحيح ، ولهذا أغفلوا في تقديم أجناساً أدبية كان يمكن أن يكون لها خطر في التجديد والنهوض بالأدب ومساييرته حاجات المجتمع : مثل النقد القصصى . والنقصة على لسان الحيوان ، والمقامة .

ثم سيطر التقليد عليهم ، فكان جهد المحدثين في نظرهم إما تقليد الأقدمين أو محاذاة لهم . وإن الدارس يلاحظ فرق ما بين أرسطو وقدامة مثلاً في هذه الناحية . فقد رأينا كيف أدرك أرسطو طبيعة العمل الفني في جنس المسرحية والملحمة ، ونقد - بناء على هذا الإدراك - كبار شعراء اليونان ، كهوميروس وسوفوكليس ويوربيدس . . . على حين يتخذ قدامة - ومن سار على نهجه من نقاد العرب - ما انتهى إليهم من شعر القدماء مثلاً لقواعدهم العامة التي ساقوها الأجناس الأدبية التقليدية ، ولم يتعد تقديم - في هذا الميدان - المعاني الجزئية ، وقد رأينا كيف كانوا يخطئون أحياناً في فهمها وتقديرها ، ثم لم يبالوا في سبيل هذا التقليد بأصالة الكاتب ، حتى صارت السرقة عند بعضهم فتاً تلقن أصوله .

وتكاد ترجع مقاييس النقد - عند نقاد العرب بعامة - إلى تقليد الأقدمين أو محاذاة لهم ، وإلى الرجوع إلى العرف اللغوي في المعاني الجزئية وإلى اللوق الأدبي الذي يعوزه التجديد في كثير من الأحيان ، ثم إلى الإبداع والإغراب مما لا يبالون فيه بالموقف وحقيقته .

ولا نقصد بذلك أن تقلل من قيمة هذا النقد في حينه ، فقيمه تاريخية ، إذ أنه يشرح آراء الصفوة من قراء تلك العصور فيما ازدهر لديهم من أدب ، ويكشف عن النواحي الفنية المحضة في التعبير عن المعاني الجزئية . وقد خطا عبد القاهر خطوة كبيرة في هذه السبل حين عرض للجمل وتأثرها في تكوين الصورة الأدبية ، وكشف عن قيمة الجمال اللغوي في العلاقات بين الألفاظ .

على أنه ينبغي أن نذكر بأننا لا ننال بذلك من الأدب العربي ، لأننا لا ندرس سوى النقد العربي وتاريخه وقيمه في النقد العالمي قديمه وحديثه ، لا نريد سوى البحث فيما يكمله وينهض به ليسايره النقد العالمي الحديث ، كما ذكرنا في مقدمتنا لهذه الدراسة ، وقد قلنا إننا لا ندرس هنا الأدب العربي ، وقد أشرنا إلى أن هذا الأدب قد استجاب لكثير من مطالب المجتمع وحاجاته في مختلف العصور ، ثم إن النقد الحديث يكشف عن قيمة الأدب العربي القديم ونفائسه خيراً مما نستطيع كشفه بالنقد القديم .

وقد بينا أن النقد العلوي والنقد الفلسفي الصوفي قد مما فيهما نقاد العرب إلى قيم إنسانية ، ومعان فلسفية ، كانت صورة صادقة لأدب العرب العاطفي والفلسفي معاً ، مما كشفناه وشرحنا أهميته ، ولم يفتن إليه المؤرخون للنقد العربي من قبل .

وقد أثر أرسطو وأفلاطون كلاهما أثراً كبيراً في الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة . وقد رجع كتاب تلك الآداب - في عصر النهضة - إلى نصوص الأدب اليوناني ، وفهموا في ضوءها نقد أرسطو وأفلاطون ، وكان هذا الفهم من أهم أسباب النهضة الأوروبية وآدابها منذ القرن الخامس عشر .

وكانت هذه النهضة ، لحينها ، ثورة على ما ساد العصور الوسطى من قيم ونظم فنية واجتماعية . وما لبثت هذه الثورة أن أسفرت عن الاستقرار الكلاسيكي . وفي الكلاسيكية وضع تأثير أرسطو أكثر من تأثير أفلاطون ، فكان أرسطو رائد الكلاسيكيين في قواعدهم الفنية وأجناسهم الأدبية ، عن فهم صحيح أو تأويل لنصوصه . وحين قامت الثورة الرومانتيكية تأثرت بأبلغ تأثر بفلسفة أفلاطون وبالفلسفة العاطفية عامة ، وضعف في عهدها تأثير أرسطو ، وهذا السبب في تشابه الأدب الرومانتيكي

مع أدب العرب العاطفي والأدب الصوفي الإسلامي في مواضع كثيرة ، لتأثرهما كليهما بأفلاطون .

وفي الرومانتيكية ظهرت بنور المذاهب الأدبية التي تلتها من واقعية ورمزية وسريالية ووجودية وتعبيرية وما إليها من مدارس النقد الحديثة التي تحدثنا فيها جميعاً وكذلك مذاهب جماعة الفن للفن .

ومنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر تأثر الأدب العربي الحديث بهذه المذاهب جميعاً وبما أثمرته من أدب وقد أتيج لنا أن نبين كيف تأثرنا في الأدب القصصي بالكلاسيكية أولاً ، ثم بالرومانتيكية في ثورتها العاطفية والميتافيزيقية ، ثم بدأنا نتأثر بالواقعية الاشتراكية .

وأما في النقد ، فقد بدأنا نتأثر بهذه الاتجاهات وما تشعب عنها منذ أوائل هذا القرن . وقد رأينا كيف اتسعت نظرة النقاد عندنا في فهم وحدة العمل الأدبي . ثم رأينا الاتجاهات والآراء الفنية الكثيرة التي سرت إلينا نقدنا للأدب القصصي ، وكيف نفصح وعى النقاد إدراكها وفي هداية الكتاب على ضوءها ، ورأينا كذلك مبلغ تأثرنا بالرمزية في الإيماء والصياغة الفنية في الشعر . وكان من ثمرة ذلك أن نهض الأدب الموضوعي - أدب القصص والمسرحيات - فأخذ يقوم - عن وعى - بدوره النفسي والاجتماعي ، متمشياً في نواحيه الفنية مع أحدث الاتجاهات العالمية . وكذلك نهض الشعر ، ففهم النقاد ، كما فهم الشعراء ، معنى التجربة الشعرية ووحدة القصيدة العضوية ، وحاولوا التعمق في سير الأغوار النفسية ، وقضوا بذلك على شعر المناسبات أو كادوا ، وقد عطينا بشرح الاتجاهات الحديثة والمذاهب الأدبية والتيارات الفنية العالمية في القصة والمسرحية ، مع بيان مكانة أدبنا العربي من هذه الاتجاهات ومبلغ إفادته منها .

وقد تعرض نقاد العرب - كما تعرض النقاد العالميون - لمسائل مشتركة في النقد الجمالي العام وفي نقد الصناعات الفنية . وقد عقبتنا على هذه الآراء . ويفيق مقام هذه الخاتمة عن سردها جميعاً ، ونكتفي بالإشارة إليها ، إلا أننا نخص منها مسألتين : صدق الكاتب ، واللفظ والمعنى أو المضمون والشكل .

وفى النقد العربى القديم سار أكثر نقاد الغرب على إعفاء الشاعر من الصديق ، بقصدون بذلك قصر كتابته ومقياس براعته عن قدرته على الصياغة : لا يحفلون فى ذلك بالتجربة الأدبية . ولم تكن لهم من وراء ذلك فلسفة خاصة . ولكنها نواحي الصياغة وما يخص ما سموه : الإبداع والإغراب . وخالفهم فى ذلك نقاد الأدب العالميون من محدثين وقدماء ، كما خالفهم نقادنا المحدثون .

وموجز ما يستتج مما قلناه فى الصديق ، فى غير موضع ، أن صديق الكاتب — قاصاً كان أو شاعراً — غير الصديق فى معناه الخلقى المعروف . وهو حكاية الواقع كما وقع . فالكاتب والشاعر لا بد لهما فى الفن من الاختيار بين الأحداث فى القصص والمسرحيات ، وبين الخواطر فى التجربة الشعرية فالقاص — حتى لو كان موضوع قصته أو مسرحيته تاريخياً — لا يحكى ما حدث كما حدث ، بل لا بد له من التبرير والانتقاء والاقتصار على النواحي العامة غير الفردية المحضة ، بحيث يحكى ما يمكن أن يقع لا ما وقع ، وبحيث يؤيد قصيته من وراء ذلك ، وهذه القضية هى مدار إيمانه ودعوته . والشاعر كذلك لا ينقل فى تجربته المعانى الفردية المحضة . وذلك أن الكاتب والشاعر كلاهما لا يكتب لنفسه ، إذ لا عزلة فى الفن ، كما شرحنا فى هذا الكتاب ، حتى لدى من كانوا يزعمون أنهم فى « برجهم العاجى » . فإذا لجأ كاتب إلى البوح بخواطر فردية محضة ، مثل « جان جاك روسو » مثلاً ، فإن هذه النزعة عنده تستند إلى وعى اجتماعى خاص ، وثورة على تقاليد يريد أن يحوها بهذه الاعترافات . فهى أسرار فردية ولكنها ثورية اجتماعية فى عاقبة أمرها ، ثم إن صديق الكاتب يتجلى فى تصويره لما حوله تصويراً إنسانياً عاماً على ما نحو ما سبق ، فالتجربة — فى جوهرها — صورة لفكر الكاتب ومثله ، لا لواقعه . على أن صديق الكاتب يستلزم أصالته فى التعبير ، وهذه ناحية فنية محضة ، فلو أن كاتباً أو شاعراً عبر عما فى نفسه ، ولكن من خلال صور تقليدية وتعبيرات مأثورة ، لما كان ذلك مرآة لصدقه وتجربته من الناحية الفنية ، فالمراد من الكاتب والشاعر تصوير حقيقة أصيلة ، لا تتفق فى نواحيها الفنية مع صور أخرى . وهذه ناحية جمالية تستلزم القدرة الفنية .

والصديق الفنى بعد ذلك يستلزم إيماناً بالتجربة فى معانيها الإنسانية ، كما يراها الكاتب . وهو يتلاقى ، فى هذا المعنى . مع الصديق الخلقى غير التقليدى ، ولكن صديق

الفنان جوهرى لتقدم الفن نفسه أولاً . وهنا هو القاسم المشترك بين نقاد الأدب المحدثين جميعاً ، كما ظهر ذلك من ثانياً دراستنا لهذه القضية في هذا الكتاب .

وقد رأينا كيف يلتقى الوعى الجمالى مع الوعى الخلقى فى مواطن كثيرة ، حتى عند دعاة الفن للفن ، فى دراستنا للقيم الجمالية العامة وصداها فى الفن وفى الأثر الأدبى ، على أن تجربة الشاعر فى جوهرها ذاتية ، أى غير موضوعية . فهو يحفظ فيها بحرية تجاه الحقائق الاجتماعية والقيم الخلقية السائدة ، وغايته سير الأغوار النفسية بوسائل الإيماء الفنية ، على حين يعتمد الصديق - فى المسرحية والقصة - على الموضوعية ، وهذه تستلزم التبرير والإقناع من الناحية الفنية . ونتيجة لذلك لابد من تصوير الوعى الفردى فى ظل الوعى الاجتماعى . ولذلك اختلفت نظريات المذاهب الحديثة الكبرى فى التزام الشاعر . فرأى ضرورة هذا الالتزام الواقعيون الاشتراكيون ، وخالفهم الوجوديون ، على حين اتفقوا معاً على التزام القاص ، كما شرحنا فى الفصل الثانى من الباب الثالث .

ولهذا أصبحت القصة الحديثة مجالاً لمجهود ذهنى اجتماعى ، مصور فى القالب النفسى الذى بينا خصائصه ، وصارت القصة المسفة - التى تمثل الوعى الفردى المعزول - مريبة فى الآداب العالمية جميعاً (١) .

وقد شرحنا صلات العمل الفنى بالمجتمع ، والتأثر المتبادل بين النواحي الفنية والحالات الاجتماعية . وبيننا أن للمضمون الفنى دلالة اجتماعية من نوع ما . حتى عند دعاة الفن للفن .

على أن الاتجاه العام فى النقد الحديث يرمى إلى التزام الكاتب القصصى ، أو التزام الكاتب والشاعر على سواء ، فى معنى الإلزام الذى وضحتاه فى ثانياً هذه الدراسة .

فقيمة الصور الأدبية وجمالها فى أن تحيا مدلولاتها ، وليست قيمتها فى التسلل ، أو فى أن تظل طافية فى رعوس أصحابها .

(١) انظر أيضاً :

ولا معنى لقيم جمالية إذا لم يظهر من ورائها التزام اجتماعي أو خلقى أو ميثاقيزي في صورة من الصورة تهدف إلى المشاركة في قضايا الإنسان ومشكلاته . وأصبحت القضية الإنسانية التي تشغل جل النقاد والكتاب العالميين هي : كيف يتم الوثام بين الإنسان وفكره ، فقد اتسعت ألبوة بين التقدم العلمى وتختلف الوعي الإنسانى ، بين الخلق والحياة ، بين السيطرة على العالم ويؤس الإنسان فيه ، فكان صراع اصطحاب بأزمة في القيم الإنسانية . ومن أجله ساور هؤلاء من « القلق » ما لم يساور أسلافهم ، حتى صار هذا « القلق » محور أكثر النتائج الأدبي والفلسفى ، يتساءل فيه حملة الأقلام - في صدق - عما إذا كان من المستطاع أن تصير الأرض طيبة المقام بمجهود الإنسانية وإرادة الإنسان .

وانصرف بعض هؤلاء إلى تصوير مثل منشودة في خلق إيجابى ، ولكن شغل أكثرهم بتصوير ما يروعه من شر عميق الأصول ، لا يقصدون بذلك سوى تحديد معنى الإنسانية بالقضاء على هذا الشر عن طريق تصويره ، وهذه الناحية السلبية لابد أن تسبق الإيجابية . وعلى ما في نفوسهم من مرارة القلق ، ما زال جلهم على يقين من ثمرة هذا الجهد في بناء إنسانية المستقبل . مثلاً . يقول ألبير كاي (١) : « كلا ، ليست السلبية والحقن كل شيء ، ولكن يجب أولاً أن نصور السلبية والحقن ، إذ قد اتقى بهما جيلنا أولاً » . وذلك كى يسيطر المرء على ما في عالمه من حقن ، ليكتسب هذا العالم معنى في ظل القيم الإنسانية والتاريخية .

فلم تعد دعوة النقاد محصورة في حكاية الواقع . ولكن في حشد إمكانيات الإنسان توفيقاً لفجر عهد تسوده نزعة إنسانية جديدة .

وإلى دعم هذه الثغابات الإنسانية في أدبنا ، وبنائها على وعى نقدى يسير أحدث الاتجاهات العالمية ، قصدنا ببحثنا في هذا الكتاب .

فهرس أهم المراجع

(١)

رأينا ، للإيجاز ، ان نفتصر على ذكر أهم المراجع ، وإن تحلف المراجع التي أوردناها لمجرد الاستشهاد بالنصوص الأدبية ، لكثرتها ، إكتفاء بذكرها في هوامش صفحاتها . على أننا ذكرنا - في فهرس المعارف بعد - أسماء القصص والمسرحيات التي استشهدنا بها وأوجزنا فكرتها في ثنايا هذه الدراسة .

(أ) المراجع العربية

إبراهيم أنيس (دكتور) : موسيقى الشعر ، القاهرة ١٩٥٢ م .

إبراهيم ناجي : ديوان . مطبعة التعاون ، القاهرة (بدون تاريخ) .

إبن أبي الاصمغ : تحرير التحجير ، رجعتنا إلى مخطوطة مصو

إبن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله محمد بن عبد الك

الأثير) : المثل السائر ، القاهرة ١٣١٢ هـ .

إبن الأثير (أبو الحسن على بن أبي الكرم

الشيبياني) : الكامل ، القاهرة ١٢٩٠ هـ .

إبن جني (أبو الفتح عثمان) : الخصائص ،

إبن حزم (أبو محمد على بن أحمد بن سعي

١٣٦٩ هـ .

إبن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون المغربي) المقدمة ، المطبعة البية القاهرة .

إبن رشيق القيرواني (أبو على الحسن) : العمدة ، القاهرة ١٣٤٤ - ١٩٢٥ م .

إبن سنان الخفاجي (عبد الله محمد بن سعيد) : سر الفصاحة ، القاهرة ١٣٥٠ هـ -

١٩٣٢ م .

إبن سينا (أبو على الحسين بن عبد الله) : رسالة حي بن يقظان ، لندن

١٨٨٩ م .

- ابن طباطبا (محمد بن أحمد) عيار الشعر ، القاهرة ١٩٥٦ م .
ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، المطبعة الشرقية ، القاهرة ١٣٠٥ هـ .
ابن العربي (محي الدين) : ذخائر الاغلاق شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت ، ١٣١٢ هـ .
ابن قتيبة الدينوري (عبد الله بن مسلم) : أدب الكاتب ، القاهرة ١٩١٣ م .
ابن قتيبة (عبد الله مسلم) : الشعر والشعراء ، القاهرة ١٣٢٧ هـ .
ابن التميم (محمد بن إسحق التميم المعروف بأبي الفرج بن أبي يعقوب الوراق) ،
الفهرست ، لبيزج ١٨٧١ م .
ابن قيم الجوزية (أبو عبد الله محمد بن أبي بكر) : روضة المحيين ، طبعة دمشق ١٩٤١ هـ .
ابن أبي داود الأصفهاني (أبو بكر محمد بن سليمان) : الزهرة ، طبعة بيروت ١٩٣٢ م .
ابن طفيل (أبو جعفر) رسالة حي بن يقظان . القاهرة ١٣٤٠ هـ .
أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي) ديوان الحماسة ، القاهرة ١٩٢٥ هـ .
أبو حيان التوحيدي : المقاييس ، تحقيق وشرح حسن السندوبي ، طبعة القاهرة ١٣٤٧ هـ - ١٩٢٩ م .
أبو العلاء المعري : شروح سقط الزند ، القاهرة ١٩٤٦ هـ .
أبو العلاء المعري : لزوم ما يلزم ، القاهرة ١٩١٥ م .
أبو العلاء المعري : رسالة الغفران ، شرح وإيجاز الأستاذ كامل كيلاني (بدون تاريخ) :
أبو علي القائي : الأمالي وذيل الأمالي والنوادر ، طبعة دار الكتب المصرية ، ١٣٤٤ هـ - ١٩٢٦ م .
أبو الفرج الاصبهاني : الأغاني ، طبعة دار الكتب المصرية وطبعة بولاق .
أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، القاهرة ١٣٢٠ هـ .
إخوان الصفاء : رسالة اخوان الصفاء وخلان الوفاء ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ هـ .
- ١٩٢٨ م .
أرسطو طاليس : فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي ...

- ٦٣٩ -

ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصا
القاهرة ١٩٥٣ م .

أفلاطون : ايون ، أو عن الألياذة ، ترجمة الـ
سهير القلماوى ، القاهرة ١٩٥٦ م .

الأمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) .
القاهرة ١٩٤٤ م .

أمرؤ القيس : شرح ديوان امرؤ

إيليا أبو ماضى : الجداول ، نيويوا

البحترى (أبو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحيى

- ١٩١١ م .

ثعلب (أحمد بن يحيى) : قواعد الشعر ، القاهرة ١٩٤٨ م .

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، تحقيق وش

عبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٦٧ - ١٣٧٩ هـ - ١٩٤٨ - ١٩٥٠ م ، وسب
الطبعة الأخرى تحقيق وشرح السنوني ١٣٥١ هـ - ١٩٣٢ م .

الجاحظ : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٥٦

- ١٣٦٦ هـ ، ١٩٣٨ - ١٩٤٨ م .

الجرجاني : على بن عبد العزيز : الوساطة : القاهرة ١٩٤٥ م .

الجمعي (محمد بن سلام) طبقات الشعراء ، القاهرة ١٩١٣ م .

الحريري (القاسم بن علي بن محمد) : مقامات الحريري ، طبعة باريس ١٨٨٢ م .

زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع ، القاهرة ١٣٥٢ هـ - ١٩٣٤ م .

زهير بن أبي سلمى : شرح ديوان زهير ، طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٤ م .

سارتر (جان بول) : ما الأدب ؟ ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال ،

سليمان البستاني : مقدمة ترجمة الألياذة ، مطبعة الهلال سنة ١٩٠٤ م .

السيد المرتضى أبو القاسم على بن الطاهر أبو أحمد الحسين المزني : الأمالي ،

القاهرة ١٣٢٥ هـ - ١٩٠٧ م .

الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى) : أدب الكتاب ، القاهرة ١٩٢٢ م .

- طه أحمد ابراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع ، مطبعة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٧ م .
- طه حسين (الدكتور) : حديث الأربعاء ، طبعة القاهرة ١٣٥٦ هـ - ١٩٣٧ م .
- العقاد (الأستاذ عباس محمود) : ديوان العقاد ، أربعة أجزاء .
- عبد الرازق حميدة (الدكتور) : قصص الحيوان في الأدب العربي ، القاهرة ١٩٥١ م .
- على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاهرة ١٩٤٥ م .
- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، طبعة رشيد رضا ، القاهرة ١٣٥٨ هـ - ١٩٣٩ م .
- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، طبعة المنار ١٣٣١ هـ .
- الدكتور عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، القاهرة ١٩٥٥ م .
- الأستاذ عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ، ج ٢ ، القاهرة ١٩٥٤ م .
- قدامة بن جعفر (أبو الفرج) نقد النثر (المنسوب إليه) : القاهرة ١٩٣٨ م .
- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، القاهرة ١٩٣٤ م .
- قدامة بن جعفر : تجواهر الألفاظ ، القاهرة ١٣٥٠ هـ - ١٩٣٢ م .
- القلمشندى (أبو العباس أحمد) : صبح الأعشى ، القاهرة ١٢٣١ - ١٣٣٨ هـ - ١٩١٣ - ١٩١٩ م .
- المبرد (أبو العباس محمد يزيد) : الكامل في اللغة والأدب ، القاهرة ١٩٣٦ م .
- المتنبي (أبو الطيب) : ديوان ، شرح وتحقيق أبي البقاء العكبري ، طبعة القاهرة ١٩٣٦ .
- المرزباني (أبو عبيد الله بن محمد بن عمران) : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، القاهرة ١٩٣٢ م .
- المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن) : شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٧١ هـ - ١٩٥١ م .
- مجلة أبولو ، السنة الأولى ، ١٩٣٢ .
- مجلة الكتاب عدد أكتوبر ١٩٤٧ م .

- الأستاذ محمد خلف الله : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، القاهرة ١٣٦٦ هـ - ١٩٤٧ م .
- محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن .
- محمد غنيمي هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية .
- الدكتور محمد منثور : محاضرات عن خليل مطران .
- الدكتور محمد منثور : الشعر المصري بعد شوقي .
- الدكتور محمد منثور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الثانية ١٩٥٧ م .
- الدكتور محمد منثور : نماذج بشرية .
- الدكتور محمد منثور : مسرحيات شوقي .
- الدكتور يوسف نجم : فن القصة ، بيروت ١٩٥٥ م .
- الدكتور محمود حامد شوكت : الفن القصصي في الأدب المصري الحديث ، القاهرة ١٩٥٦ م .
- الأستاذان محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية ، القاهرة ١٩٥٥ م .
- محمود بن سليمان الحلبي : حسن التوصل إلى صناعة الترسيل ، القاهرة ١٩١٥ م .
- الأستاذ محمود تيمور : فن القصص ، القاهرة ١٣٦٢ هـ - ١٩٤٥ م .
- المسعودي (أبو الحسن علي بن الحسين بن علي) : مروج الذهب ، طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ وطبعة باريس ١٨٧١ م .
- المقري (أحمد المقري المغربي) : نفع الطيب ، المطبعة الأزهرية ١٣٠٢ هـ .
- ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، بيروت - لبنان ١٩٥١ م .
- ميخائيل نعيمة : الغربال ، القاهرة - بيروت ١٩٥١ م .
- الهمداني (بديع الزمان) : المقامات ، القاهرة ١٣٤٢ هـ - ١٩٢٣ م .
- يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ، طبعة القاهرة ١٩١٤ م .

أهم المراجع الأجنبية

- Aluin : *Propos de Littérature*, Paris 1934.
- Albérès (R. M.) : *Bilan Littéraire du XXè Siècle*, Paris 1956.
- Alquié (F.) : *À la Philosophie du Surréalisme*, Paris, 1953.
- André le Breton : *Le Roman Français au XVIII Siècle*, Paris éd. Boivin (sans date).
- Angel González Palencia : *Historia de la Literatura Árabe-Española*, Madrid 1945.
- Aristotle : *Rhetorica*, Oxford. *Works of Aristotle*, Vol. XI, trans. by W. Rhys Roberts.
- Aristote : *Traité de la Génération des Animaux*, traduit en français. par Barthélemy Saint-Hilaire. Paris 1887.
- Aristote : *Poétique*, éd. des Belles-Lettres, texte établi et traduit par J. Hardy. Paris 1932.
- Aristotle : *Nichomachean Ethics*, Oxford 1955.
- Aristote : *Rhétorique*, éd. des Belles-Lettres, texte établi et traduit par Frédéric Dufour. Paris 1932-1938.
- *Works of Aristotle*, Oxford I-XI, W. Rhys, Roberts.
- Arorn, Raymond : *Introduction à la Philosophie de l'Histoire*, Paris 1948.
- August Cornu : *Essai de Critique Marxiste*, Paris 1951.
- Austin Warren and René Wellek : *Theory of Literature*, London 1955.
- Baldensperger (F.) : *La Littérature, Création, Succès, Durée*, Paris 1934.
- Bautelaire : *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, Paris 1951.
- Bayard (Jean-Pierre) : *Histoire des Légendes*, Paris 1955.
- Benda (Julien) : *Du Style d'Idees. Réflexions sur Pensée, sa Nature ses Réalisations, sa Valeur Morale*. Paris 1948.
- Bentley (Eric) : *Playright as thinker*. New York 1955.
- Boileau : *Art Poétique (Oeuvres complètes)*, Paris 1942.

- Bonnet (H.) : Roman et Poésie : Essai sur l'Esthétique des Genres, Paris 1951.
- Boris Meilakh : Lénine et le Problème de la Littérature Russe, Paris 1956.
- Bradley (A.C.) : Oxford Lectures on Poetry, London 1950.
- Braunschwig : La Littérature Française Contemporaine Etudiée dans le Texte, Paris 1949.
- R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique en France, Paris 1931.
- Bréhier (Emile) : Transformation de la Philosophie Française, Paris 1950.
- Bréhier (Emile) : Histoire de la Philosophie, Paris, 1947-18.
- Brémond (Henri) : La Poésie Pure, Paris 1926.
- Breton (A.) : Manifeste du Surréalisme, Paris, 1924.
- Brice Parain : Recherches sur la Nature et la Fonction du Language, Paris, 1942.
- Carloni (J.) et Fillou (J. C.) : La critique littéraire, Paris 1955.
- Cazamian (Louis) : Le Roman Social en Angleterre, Vol 1-2, Paris 1934.
- Cazamian (Louis) : Poésie et Symbolisme, L'Exemple Anglais, Lausanne, 1947.
- Charnard (H.) : Histoire de la Pléiade, Paris 1939-1944 (4 Vol).
- 50 Années de Découvertes, Bilan 1900-1950, textes recueillis par Anne et André Lejard.
- Cicuard (H.) : Histoire de la Littérature Française du Symbolisme à nos jours, v. 1, 2, Paris 1949-1950.
- Claude-Edmond Magny : L'Age du Roman Américain, Paris 1948.
- Crane (R. S.) : Critics and Criticism, Ancien and Modern. Chicago, 1952.
- Crece (Eendetto) : Esthétique comme Science de l'Expression et Linguistique Générale, traduit par Henry Bigot, Paris 1904.
- Croce (Bendetto) : La Poésie, Introduction à la Critique et à l'Histoire de la Poésie et de la Littérature, Paris 1951.
- Denis de Rougement : L'Amour et l'Occident, Paris 1939.
- Diccionario de Literatura Espanola, Madrid 1949.
- Diderot : Oeuvres. éd de la Pléiade, Paris, 1946.
- Duplessis : (Yves) : Le Surréalisme, Paris 1955.

- Eliot (T. S.) : Essais Choisis, traduit de l'anglais par Henri Fluchère, Paris 1950.
- Eliot (T. S.) : The sacred wood, 1928.
- Eliot (T. S.) : Essays, Ancien and odern, London, 1936
- Emile Rideau : Introduction à la Pensée de Paul Valéry, Paris 1944.
- Fontaine (Revue française), octobre 1947.
- Forster (E. M.) : Aspects of the Novel, London 1949.
- Gabriel Marcel : L'Heure Théâtrale, Paris 1959.
- Gaëtan Picon : Panorama de la Nouvelle Littérature Française, Paris 1949.
- Gerald (F.) : Aristotle's Poetics, the Argument, Cambridge, 1957.
- Panorama des Idées Contemporaines, Paris 1957.
- Gide (André) : Dostoievsky, Paris 1947.
- Goodman (P.) : The Structure of Literature. Chicago 1954.
- Gray (Ronald) : Brecht, London 1961.
- Green (F. C.) : French Novelists, Manners and Ideas, Vol I. London 1928.
- Guiraud (P.) : La Stylistique, Paris 1954.
- Harvey (Paul) : The Oxford Companion to ClassicYl Literature, Oxford 1937.
- Hazard (Paul) : Don Quichotte, Paris 1949.
- Heffner. Selden, Sellman : Modern Theatre Practice, London 1961.
- Hegel (G. Wilhelm Friedrich) : Esthétique, Paris 1944.
- Henry James : The Art of Fiction, New York, 1941.
- Hofmann (M.) : Histoire de la Littérature Russe, Paris 1934.
- Horace (Quintus Horatius Flaccus) : On the Art of Poetry. Latin text, with English Prose Translation London 1928.
- Ibn Sinâ (Abou Ali al-Hossin b. Abdallah b. Sinâ ou d'vicenrfeâ : Traité Mystique, IVe Fascicule, Traité sur le Destin, Texte arabe accompagné de l'explication en Français, par M.F.A. Behren Leyde, 1899.
- Inostrancev : Iranian Influence on Moslem Literature, translated by Narimann, Bombay 1918.

- Jacques Robichez : *Le Symbolisme au Théâtre*, Paris 1957.
- Jeanson (Francis) : *Sartre par lui-même*, Paris 1958.
- John Laird : *The idee of Value*, Cambridge 1929.
- Juan Hurrado y J. de la Serna y Angel González-Palencia : *Historia de la Literatura Espanola*, Madrid 1949.
- Katharine Gilbert : *A History of Esthetics*, Bloomington, Indiana University Press, 1953.
- Kitto (H.D.F.) : *Form and Meaning of Drama*, London 1959.
- Laffont-Bompiani : *Dictionnaire des Oeuvres*, Paris 1952-1954.
(4 Vol).
- Lalo (Charles) : *L'Art Près de la Vie*, Paris 1946.
- Lalo (Charles) : *L'Art Près de la Vie*, Paris 1939.
- Lalo (Charles) : *L'Expression de la Vie dans l'Art*, Paris 1933.
- Lalo (Charles) : *Notions d'Esthétique*, Paris 1948.
- Lalo (Charles) : *L'Art et la Morale*, Paris 1936.
- Lanson (G.) : *Corneille*, Paris 1922.
- Lanson : *Esquisse d'une Histoire de la Tragédie Française*, Paris 1954.
- Le Haire : *Essai sur le Mythe de Psyché (thé, se)*, Paris, éd. Boivin.
- Lefebvre (H.) : *Contribution à l'Esthétique*, Paris 1953.
- Lewis (C. S.) : *A Preface to Paradise Lost*, London 1942.
- Ludwig Lewisohn : *Psychologie de la Littérature Américaine*, Paris 1934.
- Madame de Staël : *De l'Allemagne*, Paris, 1815.
- Martino (P.) : *Parnasse et Symbolisme*, Paris 1938.
- Marx (K.) et F. Engels : *Sur la Littérature et l'Art* Paris 1954.
- Matthew Arnold : *Poetical Works*, Oxford 1935.
- Maurice (Granston) : *Sartre*, London 1962.
- Maurice Schône : *Vie et Mort des Mots*, Paris 1951,
- Mauriac (Francois) : *Le Roman*, Paris 1928.
- *Le Romancier et ses Personnages*, Paris 1952.

- Maurois (André) : A la recherche de Marcel Proust. Paris 1949.
- Muir (Edwin) : The Structure of the Novel, London 1954.
- Navarre (Octave) : Le Théâtre Grec, l'Edifice, l'Organisation Matérielle, Paris 1925.
- Nicoll (Allardice) : World Drama, London 1954.
- Pamphilet (A.) : Jeux et Patience du Moyen âge, Paris 1941.
- Pascal : Pensées, Paris 1952.
- Paulhan (Jean) : Petite Préface à Toute Critique, Paris 1951.
- Clef de la Poésie, Paris 1945.
- Peyre (H.) : Contemporary French Novel, New York 1955.
- Pierre de Boisdeffre : Histoire Vivante de la Littérature d'Aujourd'hui, Paris 1960.
- Pierre Mille : Le Roman Français, Paris 1930.
- Plato : Works, I : Apology and Phaedrus, London 1923, VII : Menexenus 1929.
- Platon : Oeuvres Complètes, éd. des Belle-Lettres, tome V : Ion, trad. par Louis Mériulier, Paris 1931 ; tome VI-VIII - La République, par E. Chambry ; Phédon, Phédre, 1932-36.
- Platon : Le Banquet ou de l'Amour, traduit par M. Meunier Paris 1920.
- Plékhanov (E.G.) : L'Art et la Vie Sociale, Paris 1940.
- Poe (E.A.) : Complete Tales and Poems, Random House, U.S.A. 1938.
- Trois Manifestes, traduir. par R. Lalou, Paris 1946.
- Revez (G.) : Origine et Préhistoire du Langage, Traduit. de l'allemand par I. Homburger. Paris 1950.
- Rishards (I.A.) : Principles of Literary Criticism, London 1946.
- The Meaning of Meaning, London, 1949.
- Practical Criticism, London 1948.
- Russel (Bertrand) : History of Western Philosophy, London 1948.
- Sainsbury : A History of Criticism and Literary Taste in Europe, Vol London 1922.

Sartre (J.P.) : Situations, I, II, III, Paris, 1947-1949.

— L'Etre et le Néant, Paris 1943.

— Baudelaire, Paris 1947.

— L'Imaginaire, Paris 1949.

Souriau (Ehienne) : La Correspondance des Arts, Paris 1947.

— Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques, Paris 1950.

Spender (Stephen) : The Making of a Poem, London 1955.

Stendhal : De l'Amour, Paris 1938.

Suberville (Jean) : Théorie de l'Art et des Genres Littéraires, Paris 1948.

Thomas Narcejac : Esthétique du Roman Policier, Paris 1943.

Thibaudet (A.) : Physiologie de la Critique, Paris 1948.

Tolstoj (Comte Léon) : Qu'Est-Ce que l'Art' Paris 1903.

Valéry (Paul) : Introduction à la Poétique, Paris 1938.

— Variété I-IV, Paris 1934-38.

— Pièces sur l'Art, Paris 1934.

Van Tieghem (Ph.) : Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires en France,
Paris 1950.

Vincent (Francis) : Les Parnassiens, Paris.

Watt (F. W.) : Steinbeck, Edinburg and London, 1962.

Werner Jaeger : Aristotle, Fundamentals of the History of his Development,
Oxford 1948.

Zola (Emile) : Le Roman Expérimental, Paris 1928.

— Les Romanciers Naturalisés, Paris 1914.

— Le Naturalisme au Théâtre, Paris 1905.

٢- فهرس المعارف

قصداً للإيجاز حذفنا من هذا الفهرس ما يمكن الاستعانة فيه بالفهرس العام للموضوعات. وقد ذكرنا في هذا الفهرس أسماء القصص والمسرحيات التي وردت في هذا الكتاب للاستشهاد بها وأوجزنا فكرتها فيه، سواء وردت في صلب الصفحات أم في هوامشها.

(أ)

- الأم فرتر : ٥١٥ .
الإبداع والإعجاب في القصة العربي القديم : ١٦٥ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢٢٤ ، ٢٢٨ ، ٢٣٩ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ .
أنا يموني : ٥٣٩ - ٥٤٠ ، ٥٨٣ - ٥٨٥ .
أبيزلا : ٥١٨ .
إختفاء البرتين : ٤١٨ .
إخوان الصفا : ٤٩٤ ، ٤٩٥ .
الاخوة كارامازوف (قصة) : ٥١٩ ، ٥٣٠ ، ٥١٦ ، ٥٣١ ، ٥٣٢ .
الأرض : ٥٠٣ ، ٥٣٥ .
أركاديا : ٤٧٥ .
أستريه : ٤٧٦ .
الإستلاب : ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٩٠ ، ٥٩٢ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٦١٩ .
٦٢٢ ، ٦٢٣ .
إنجينا في طوريس : ٧٠ .
إنجينا في أوليس : ٧٤ .
الإلزام : أنظر الوجودية ، ثم ٤٥٢ ، ٤٥٦ ، وما يليها .
أنث ليلة وليلة : ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٥٠٠ .
الإلياذة : ٩٢ وما يليها .
الإلهام والصنعة : ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٤٧ ، ٣٦٢ .
أمدب دى جول : ٤٦٩ ، ٤٧٠ .
الإمبراطور جونس : ٥٩٧ .
أميرة الأندلس : ٥٥٠ ، ٦١٤ .
أميرة كليث : ٥٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨٨ ، ٥١٠ .
أنا الشعب : ٥٠٣ .
أنا سانت : أيفس : ٤٨٢ .
أنتيجوت : ٧٨ ، ١٠٦ ، ١٤٠ .
أهل الكهف : ٥٨٧ ، ٥٨٨ .
أوديبوس ملكا : ٥١ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٨٩ ، ٥٤٠ .
أوديسيا : ٥٧ ، ٧٠ ، ٩٢ وما يليها ، ٤٦٦ ، ٤٦٨ ، ٤٨٨ ، ٤٨٩ ، ٤٩٥ .
أورطس : ٧٣ (وأنظر ثلاثة إيسيلوس)
أيون : ٢٧ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٦٢ .
(ب)
التياسون : ٥١٣ .
الأياب المفلق أو جلسة سرية : ٥٩٨ .
البيخل : ٥٦٩ .
البيخل : ٥٦٩ .
بداية ونهاية : ٥٣٨ ، ٥٣٠ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ .
براند : ٦١٨ .
بستان الكركاز : ٥٥١ .
البطل الأرسطى : ٧٣ ، ٨١ ، ٥٣٨ .
بلاقة (أنظر وجوه البلاقة)
بيت اللحية : ٥٧٠ ، ٨٢٢ .
بين القصرين : ٥٠٦ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥ .
البرناتية : ٣٩٤ ، ٣٩٦ ، ٤٢٢ .
بلياس وميليزاند : ٥٦٤ ، ٦٥٥ .
بول وفيرجينى : ٥٠٤ .
بول كليفورد : ٤٨٣ ، ٤٨٤ .
بوليوكت : ٥٣٧ ، ٥٣٨ .

الصورة الأدبية (عند عبد القاهر وفي النقد العربي) :

٢٠٧ ، ٢٢١ ، ٢٥٦ ، ٢٤٦ ، ٢٦١ ، ٢٦٧ ، ٢٦٩ ، ٢٧٦ ثم أنظر الفصل الثاني من الباب الثالث

صور وصيда : ٥٤٣ ، ٥٤٠

(ض)

الضفادع : ٢٦ ، ٢٧

(ط)

طائر البحر : ٥٧٩ ، ٥٨٠

الطاعون : ٥٥٠

الطبيعة : ٤٨٤ ، ٤٨٩ ، ٥٢٣ ، ٥٢٧ ، ٥٥٦ ، ٥٦٠

(ع)

عام ثلاثة وتسمين (مسرحية) : ٥٥٢

علم المجتمع : ٥٦٩ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥

علم الشعب : ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٥

العرف القوي (في النقد العربي القديم) : ١٦٦ ، ١٦٧ ، ٢٤١ ، ٢٣٩

عود الشمر : ١٦١ ، ١٦٧ ، ٣٨٨

عودة الروح : ٥٠٤ ، ٥٢٤ ، ٥٢٩

العيون اليوافظ : ٥٥٠

(غ)

غادة الكاميلى : ٥٥٠

الغنيان : ٥١٤ ، ٥٣٣

غرب القمر : ٥٨٦ ، ٦٨٧ ، ٦٨٨

الغريبان : ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٧٩

الغريب : ٥٢٢ ، ٥٢٣

(ف)

فاوست : ٤٦٦ ، ٤٦٩

الفتاة جوليا : ٥٦٢ ، ٥٧٢

فرانسيسون : ٤٦٨

الفن للفن : ١٤ ، ٢٧٨ ، ٢٨٠ ، ٣٠٥ ، ٣٠٢ ، ٣٣١ ، ٣٣٥ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩

فياميتا : ٥٧٢

في انتظار جودو : ٥٧٩ ، ٥٨٥ ، ٦١٩ ، ٦٢١

فيذر : ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٥٧ ، ٥٢٩

٥٤٠ ، ٦١٥ ، ٦١٦

(ق)

قصر الشوق : ٥٠٨ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥

القصة في الخطابة : ١٣٥ ، ١٣٧

القصة والشعر : ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٣ ، ٤٥٢ ، ٤٥٤

القصة على لسان الحيوان « أنظر كلية ودمنة » والخرافة « ثم ٥٠٠ ، ٥٠١

قصص الشطار : ٥٠٤ ، ٥٠٥

القصة بمامة : ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ثم الفصل الثالث من الباب الثالث

القضية : ٦١٢

قمييز : ٦١٦ ، ٦٢١

(ك)

كرمويل : ٥٤٣

الكلاسيكية : ١٩ ، ٦٠ ، ٦٧ ، ٧١ ، ٧٣

٨٢ ، ٨٤ ، ٩١ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٨

٢٥٤ ، ٢٧٧ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٢٨٤

٢٩٣ ، ٣٣٠ ، ٣٣٧ ، ٣٤٩ ، ٣٥٥

٤٨٧ ، ٤٨٨ ، ٤٣٩ ، ٤٥٣ ، ٤٧٢

٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٥٠٤ ، ٥٢٣ ، ٥٣٤

٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٤٠ ، ٥٤٥

٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٦٠ ، ٤٦١ ، ٥٦٦

٥٩٤ ، ٦٢٧

كليلة ودمنة : ٤٩٥ وما يليها ، ٤٩٧

كوردوبيديا : ٤٥٧

المستحيل (معناه وتصويره في الشعر عند أرسطو) :

٦٠ ، ٥٧

المسخ : ٤٩٧ ، ٤٩٨

المسرحية : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٩ ،

وأنظر : الحكاية عند أرسطو ، والمهابة

والمأساة والفصل الأخير ، ثم : ٣٥٢ ، ٣٥٥

المسرحية المحزنة للمسح : ٥٤٥ ، ٥٤٦

المسرحية الملحمية : ٥٥٢ ، ٥٥٧ ، ٥٨٤ ،

٥٨٨ ، ٥٩١ ، ٦٠٦

المصاحب الزرق : ٥٢١

مصرع كليوباترا : ٥٥٠ ، ٥٧٦ ، ٥٧٢ ،

٥٧٣ ، ٦٢١

المضمون والشكل (نظر النظم ، وكلذا عبد القاهر

في فنه من الأعلام) ثم : ٢٣١ ، ٢٤٣ ،

٢٧٢ ، ٢٧٦ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٦ ،

٢٩٧ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٤٠ ، ٢٤١

مغامرات تلميذك : ٥٠٢

المفتاح الزجاجي : ٥٢٣ ، ٥٢٣

مفرق الطريق : ٦٠٩

مقتضى الحال : ٣٥ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٣ ،

١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ،

١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ،

١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ،

١٢٩ ، ١٣٠

مقدم يوفرائي : ٥١١ ، ٥١٦

(ل)

لادسياس : ٤٩٩

اللمحة الحرجة : ٦١٣

لاساريسوس دي توريس : ٤٧٧

لوجوس : ٢٩ ، ٤٢ ، ٤٣

ليال سليط : ٥٠٠

(م)

المأساة : ٢٣ ، ٢٤ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٨ ، ٦٢ ،

وما يليها ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ،

٨٨ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ١٣١ ، ١٣٢ ،

المأساة : اللاهية : ٥٤٠

المثالية والمثالية الواقعية : ٩٣ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ،

٣٠٠ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٤٦ ، ٥٤٦

مجنون ليل : ٥٥٨ ، ٥٦٢ ، ٥٤٤

المحاكاة (عند أفلاطون) : ٤٣ ، ٤٣ ، عند

أرسطو : ٤٨ ، وما يليها ١١٣ ، ٥٤٨ ، وأنظر

الفهرس العام للموضوعات .

(عند العرب) : ١٥٦ ، ١٦١

(الحكاية والواقع) : ٢٨٧ ، ٢٨٨

(في الشعر) : ٣٩٦ ، ٣٩٧

المختل في المسرحية عند أرسطو : ٥٩

المحرسة : ٦١٣

مدم يوفرائي : ٥١١ ، ٥١٦

المسح (عند أرسطو وصلته بالمأساة) : ٥٧ ، ٧٣ ،

وما يليها

(عند العرب) : ١٧٠ ، وما يليها

وأنظر : الصدق والخلق

المدرسة التصويرية : ٢٠٦

مدرسة النقد الحديثة الأمريكية : ٢٨٠ ، ٠١

وما يليها .

مدرسة النزعة الإنسانية الأمريكية : ٣٠٢ ، وما يليها

المدن الحس : ٥٠٨

مزيفر النقود : ٢٧٧ ، ٢٨٠ ، ٤٢٩

الممكن في المسرحية عند أرسطو : ٥٦ ، ٥٩

لطرود والمكس : ١٢٥ - ١٦٦
 الاستمارة التناسية الأرسطية والمكتبة العربية :
 ١٢٥ - ١٢٦ التنكافو - الأزدواج - تشابه
 الأطراف - السج بين أرسطو والرب :
 ١٢١ - ١٢٢ ، ١٣١ التشبيه - الاستمارة
 بأنواعها - التمثيل : ١٢٢ وما يليها - ١٢٥ -
 ١٢٩
 المبالغة ومواضع استخدامها بين أرسطو والرب ،
 ٢٣٤
 (وانظر الإبداع والأغراب) الألفاظ ومواضع
 استخدامها وتأثر قديمه به : ١١٦ ، ١٣٠ -
 ١٣١ التكرار - الفصل ومواضع استخدامها
 ١٣٢ - ١٣٢ ، ١٤٤
 التعداد السلي (وهو ما يسميه قدامة : تلخيص
 الأوصاف ينشئ الخلاف) : ١٣٤ ، ٢٥٠
 تأليف اللفظ مع المعنى ونظيره العرب : ١٣٤
 المقدمة (براسة الاستهلال) : ١٣٥ ، ١٣٦
 وما يليها ، ٢٥٥ - ٢٥٣
 الغرض في القصص الخطابية ومواضع حسنة .
 ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٩
 البراهين الخطابية ومواضع حسنها ١٤١ - ١٤٣
 الاستهلام ومواضع حسنة - السخرية -
 الدعاء : ١٤٤ - ١٤٥
 الحامئة وأجزؤها (= التحلص أو الخروج عند
 القرب) : ١٤٥ - ١٤٨ ، ١٦٦ - ١٦٧
 ٢١٤ - ٢١٥
 صحة التقسيم والاستيعاب : ٢١٤ العرف القنوي
 وأثره في البلاغة العربية : ٢٢٢ وما يليها
 التدرج من الأدنى إلى الأعلى : ٢٣٠ - ٢٣٢
 الالتفات ووجوه حسنة : ٢٣١ المعابر
 البلاغية لحسن اللفظ (عند ابن سنان الخفاجي) :
 ٢٤٨ - ٢٤٩
 وجوه حسن تأليف الكلام عند قدامة : ٢٤٩ -
 ٢٥١

موت الحب : ٤٨٤
 موق بلا قبور : ٥٨٤ - ٥٨٦
 المرشحات : ٤٤٢ ، ٢٩٩
 ميلا : ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٥
 المجلو دراما : ٣٣٥ ، ٥٤٢ ، ٥٤٤
 مينون : ٣٧ ، ٣٨

(ن)

النظام (عند عبد القاهر) : ٢٧٦ ، ٢٦٤
 النضائية (ملوسة) : ٣٥٦ - ٤٦١ ، ٤٠٤ -
 ٤٠٧
 نهاية الشيطان : ٥٥٢
 الواقعية : ١٤ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٨ ، ٢٨٣ -
 ٢٩٣ ، ٣١٣ ، ٣١٩ ، ٣٢٨ ، ٤٣٤ ،
 ٣٣٥ ، ٣٩٦ ، ٤٨١ - ٥٩٦ ، ٥٠٦ ،
 ٥١٢ ، ٥١٧ ، ٥٢٧ - ٥٢٨ ، ٥٣٤ ،
 ٥٤٨ ، ٥٦١ - ٥٦٢ ، ٥٦٤ ، ٥٦٦ ،
 ٥٦٥ - ٥٦٦ ، ٦١٠ ، ٥٩٦ ، ٦١٦ -
 ٦١٧
 الواقعية الاشتراكية والمادية : ٢٧٦ ، ٢٧٨ -
 ٢٨٧ ، ٢٩٣ ، ٣٣٩ ، ٤٥٦ - ٤٥٩ ،
 ٤٨٨ - ٤٨٩ ، ٤٦٨
 الوجودية : ٢٧٢ ، ٣١٩ - ٣٢٦ ، ٣٢٧ ،
 ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٤٠٢ - ٤٠٨ ،
 ٤٥٩ وما يليها ، ٥٢٢ ، ٥٢٤ - ٥٢٥ ،
 ٥٣٥ ، ٥٦٦
 وجوه البلاغة (بين أرسطو والرب) المثل وأنواعه :
 ١٠٥ - ١٠٨ القضاء وعلاقة الأقل بالأكثر
 التعريف والتقسيم - القياس : ١٠٨ - ١١٢
 الحقيقة والماز : ١١٥ - ١١٦ ، ٤٣٣ ، ٤٤٠
 التصديق اللفظي والمعنوي ١١٦ - الألفاظ : ١١٦ -
 الوضوح والجزالة والفرابة : ١١٦ - ١١٨ ،
 ١٢٣
 الحمل المطرودة والمتعاقبة - أنواع المقابلة (لف
 ونشر وطباق) : ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٦

وحدة العمل الأدبي (بين أرسطو والعرب) ٤٤٥	وقائع الانقلاب في حوادث تليماك : ٥٠٢
٧٧ ، ٧٠ ، ٣٧٣ ، ١٠ ، ١٠٤ ، ١٩٩	(٥)
وما يليها	هامارتيا : أنظر : خطأ
(عند بنتو كروتشي) : ٣٠٧ - ٣١٢	حاملت : ٥٤٠ - ٥٦٠ ، ٥٧٠ ، ٥٨٠ ، ٥٩١
(في النقد الحديث) : ٣٧٤ ، ٤٣١ -	(٥)
٤٢٣ ، ٤٥٢ ، ٥٢٢ ، ٥٢٣ ، ٦١٤	يوحنا كريستوف : ٥٠٥ - ٥٠٩
الوحدة الكاملة عند برديلير : ١٩٩ - ٣٠٣	بوليس : ٤٩٧ - ٤٩٨
الوصيفة : ٥٢٣	
الوضحة : ٣٠٨ - ٣٠٩	

٣- فهرس الأعلام

(هامش) ٢٣٠ ، ٢١٥ ، ٢٠٦ - ٢٠٥ ،
 (هامش) ٢٣٥ ، ٢٣٤ - ٢٣٣ ، ٢٣٢ ،
 ٢٢٢ (هامش) ، ٢٥٦ - ٢٤٤ ، ٤١٨
 أبو حيان التوحيدي : ١٥٧
 أبو سليمان المنطقي : ١٥٧
 أبو اللؤلؤ المصري : ٤٢٣ - ٤٢٤ ، ٤٣٦ -
 ٤٣٧ ، ٤٩٦
 أبو عمرو بن اللؤلؤ : ١٦٥
 أبو عمرو الشيباني : ٢٤٢ - ٢٤٧ ، ٢٤٦
 أبو نواس : ١٤٧ ، ١٦٤ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ،
 ١٨٤ ، ١٨٩ ، ٢١٢ ، ٢١٦ ، ٢٢٦ ،
 ٢٢٥ ، ٢٢٦
 أبو حلال : ١١٠ ، ١٢٦ ، ٢٤٥ (هامش) ،
 ٤٣٣ (هامش)
 أبو ليونس : ٤٦٨
 أختان بن سافيليل : ٤٩٢
 أجاكوت : ٥٦
 الأحرص : ٦٢
 الأخطل : ١٨٦
 آدمون روستان : ٥٩٤ - ٥٩٥
 أديب مظهر : ٣٩٩ - ٤٠٠
 أرسطو : ١١ ، ١٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٦ -
 ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ - ٤٣ ، ٤٨ ، وما يليها -
 ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٦
 ١٦٧ ، ١٧٠ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٨ ،
 ٢١٠ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٤٠ ،
 ٢٤٣ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٧٩ ، ٢٨٩ ،
 ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ،
 ٢٥٢ ، ٢٥٤ ، ٢٥٨ ، ٢٧٤ ، ٢٨٧ ،
 ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٩٩ ، ٥٠٨ ، ٥١٠ ،

(١)

الأندلس : ١٧٩ ، ٢١٣ ، ٢٤٤ - ٢٤٥
 أبان بن عبد الحميد اللاسقي : ١٥٥ ، ٣١٢
 إبراهيم قاضي : ٣٥٨ ، ٤٤٩
 إبراهيم العرب : ٥٠١
 ابيسن : ٥٤٣ ، ٥٧٥ - ٥٧٦ ، ٥٩٧ ، ٦٠٩ -
 ٦١١
 ابن الأثير : ١٥٢ ، ٢٤٨ - ٢٤٩ ، ٢٥١ ،
 ٢٥٥ ، ٢٥٩ ، ٢٧٠
 ابن أبي داود : ١٨٣ ، ١٨٧ - ١٨٩
 ابن أبي ربيعة : ١٨٤
 ابن خلوف : ٢٤٦ - ٢٤٧ ، ٢٥٦ ، ٢٧٣
 ابن رشد : ١٥٧ ، ١٥٩ - ١٦٠
 ابن رشيق : ١٧٠ - ١٧١ ، ٢٠٠
 ابن الرومي : ٢٣٤ - ٢٣٥ ، ٢٤٤ ، ٢٦٧ -
 ٣٦٨
 ابن سلام الجعفي : ١٦٦
 ابن سنان الخفاجي : ١٧١ ، ٢٤٨
 ابن سينا : ١٥٦ ، ١٥٧ ، ٤٩٧
 ابن طباطبا : ٢٠٠ - ٢٠١ ، ٢١١ ، ٢٥٣ ،
 ٣٥٩
 ابن طفيل : ٤٩٦ - ٤٩٨
 ابن العربي : ١٩١ ، ١٩٢
 ابن قتيبة : ١٣٨ (هامش) - ١٦٥ - ١٦٦ ،
 ٢٥٢ - ٢٥٣
 ابن المعتز (عبد الله) : ٢٠٩ ، ٤٢٠ - ٤٢١
 ابن الجبارية : ٩٥٥
 أبو اللؤلؤ المصري : ١٥٩ (هامش) - ٣١٢ ، ٤٣٥
 أبو تمام : ١٥١ ، ١٦٤ ، ١٧٦ ، ١٣٥

ایلووار (پول) : ٤٠٢ - ٤١٢
 ایلایا ابومانی : ٣٦٩ ، ٣٨٥ ، ٤١٨ - ٤١٩

(ب)

بابیت (آرنج) : ٣٠٤ ، ٣٠٣
 البحتری : ١٦٢ ، ١٦٥ ، ١٧٤ ، ١٧٥
 ١٢٤ - ١٣٥ (هاش) ١٨١ (هاش)
 ٢٠٦ ، ٢١٤ ، ٢١٤ ، ٢١٧ ، ٢٣٠ -
 ٢٣١ (هاش) ٢٥٣ ، ٢٧٧ ، ٤١٨

بدیع الزمان المصطفیٰ : ٤٩٥ وما یلیها

برجسون : ١٥

بریزون : ٢٤٤

بریشٹ : ٣١٤ ، ٥٥١ ، ٥٥١ - ٥٥٥

٥٦٥ ، ٦٠٢ ، ٦٠٦ ، ٦١٥

بشار بن برد : ١٥٤ ، ١٨٧ ، ٢٢٦

بشر بن الحضر : ١٥٤ ، ١٩٦ ، ٢٥٢

بشر فارس : ٦٠٨ - ٦١١

بلزاک : ٢٧٨ ، ٢٩٢ ، ٣٠٨ ، ٣١٦ ، ٣٥٠

٤٨٥ - ٤٨٦ ، ٥٠٠ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧

٥٥٨ ، ٥٥٩ ، ٥١٥ ، ٥١٧ - ٥١٨

٥١٩ ، ٥٢٥ ، ٥٣١ ، ٥٣٥

بندا : ٣٠٨

یوالو : ٦٠

یوکانٹیو : ٤٧١ - ٤٧٢

یومارشیه : ٢٤٨

یورانجیه : ٣٢٨

بیشت (آرنولد) : ٥٠٦

بودلیر : ٢٤ ، ٢٨٨ - ٢٩٠ ، ٣٠٦ ، ٣٣٤

٢٤٧ - ٣٥٠ ، ٣٦٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٧

بولورلیتون (آدوارد جورج) : ٤٨١ ، ٤٨٢

بئرونیوس : ٤٦٨

برودون : ٣١٣

باوند (آزرا) : ٣٠٢ - ٣٠٣ ، ٣٠٨

بروست (ماوسیل) : ٥١٥ ، ٥١٦ ، ٥١٧ -

٥١٨

٥٣٠ ، ٥٣٤ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ، ٥٣٩

٥٤٣ ، ٥٥٠ ، ٥٥٣ ، ٥٥٤ ، ٥٩٦

٥٩٨ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥

٥٩٣

آزورکراتس : ١٢٣ ، ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٣٧

اسخیلوس : ٢٦ ، ٥٣٩ ، ٥٣٩ ، ٥٨٢

٥٨٤

الاسکندر دوما : ٥٥٣

الاصفہانی (ابن ابی داوود) : ١٨٧ - ١٩٠

الاحمسن : ١٥١ ، ١٦٠ ، ١٦٧ ، ٢١٣ ، ٢٤٦

الاعشی : ١٦٤ ، ١٧١ ، ١٧٥ ، ٥١٣ ، ٥١٤

أفلاطون : ١١ ، ١٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٧

٤٨ - ٥٠ ، ٥٧ ، ٦١ ، ٧٢ ، ٧٥

٧٧ ، ٨٠ ، ٨٤ ، ١٤٩ ، ١٤٤ ، ١٥٧

١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ٢٢٤

٢٥٠ ، ٢٧٩ ، ٢٨١ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥

٣١٦ ، ٣٣٦ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٦٢

٣٦٥ ، ٤٥٢ ، ٣٦٥ ، ٤٦٦ - ٤٦٣

٦٢٢ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢٧

اکرمان : ٥٦٧

آلان (فوریة) : ٣٠٩ ، ٣١٠

البرکائی : ٥٢٤ ، ٥٢٥ ، ٥٢٥

الین تیت : ٢٠٩ ، ٣٠٠

الیرت (ت . س) : ٣٠١ - ٣٠٩ ، ٣١١

٣٥٤ - ٣٥٥ ، ٤٠٨

امریء القیس : ١٦٢ ، ١٧٨ ، ١٨١ ، ١٧٢ -

١٩٣ ، ٢٠٢ ، ٢١٥ ، ٢١٤ ، ٢٣٨

٢٤٥ ، ٢٦٥

امی لویل : ٢٩٠

انائول فرانس : ٣١٩ - ٣١٠

اندویه بریتون : ٤٠١ - ٤٠٢ ، ٤٠٣

اندویه جید : ٣١٠ ، ٥٢٠

أوجست کونت : ٣٠٨

أوسکار وایله : ٣٠٩ - ٣١١

أونویه دورفیه : ٤٤٥ - ٤٤٦

جیمی جویس : ٤٩٧ - ٤٩٧ ، ٤٩٧

(ح)

حافظ ابراهیم : ٥٣٨
الحزیری : ٤٩٨ وما إليها
حسان بن ثابت : ٢٠٩ ، ٢١٣ ، ٢٤٥
الحلیة : ١٥١ ، ١٦٢ ، ٢٤ ، ٢١٠
حزرة بن أبي صیفم : ١٨٣
حنانیة : ٥٣٦
حنین بن اسحق : ١٤٧

(خ)

خلف الأحمر : ٢٢٦
خلیل حاوی (الأستاذ الذککور) : ٤٠٨ - ٤١٣
خلیل شیبوب : ٣٨٠ - ٣٨١
خلیل مطران : ٣٧٨ - ٣٧٩ ، ٣٨١ ، ٣٨٢
الخضاء : ٢٤٨ ، ٤٥٥

(د)

داشیل هامت : ٥٢٠ - ٥٢١
دانتھ : ٣١٥
دریدین الصمة : ١٧٢
دستوفسکی : ٤٨٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١١ -
٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥٢٧ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ -
٥٣٢ ، ٥٣٥
دوس یاسوس : ٥١٦ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ - ٥٢٨ ،
٥٢٩ - ٥٣٠
دیپرو : ٦١ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ - ٢٨٥ ، ٣١٣ ،
٥٤١ ، ٥٩٤
دیکارت : ١٥

(ر)

راسین : ٣٣٥ ، ٣٦٢ ، ٤٧٨ ، ٤٨٠ ،
٥٤١ ، ٥٦٠ ، ٥٨٠ ، ٥٧٩ - ٥٧٨
الرافعی (مصطفی صادق) : ٤١٤
راکان : ٥٤٧

بلاکور : ٣٠٢

بلورتوس : ٩٦

بنداروس : ٥٢

(بو ادغار الان) : ٢٩٠ - ٢٩١ ، ٣٥٧ ،
٣٥٩ (هاشم) : ٣٨١ ، ٣٩٦
پیر اندلو : ٥٧٩ - ٥٨٠ ، ٦٢٣

(ت)

تشیغوف : ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ،
٥٧٥ ، ٥٩٧ ، ٦١١ ، ٦٢٠
تولیق الحکیم (الأستاذ) : ٥٠٣ ، ٥٢٥ ، ٥١٩ ،
٥٦٣ ، ٦٠٨ ، ٦٥٩
تورکیلیس : ٤٦٦
تولستوی : ٤٨٧ - ٤٨٨ (هاشم)
تین : ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ،
٤٩٧ ، ٥٠٦

(ج)

الجاحظ : ١٢٢ (هاشم) : ١٢٣ ، ١٤٨ -
١٤٩ ، ١٥٠ - ١٥١ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ،
١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٩١ ، ١٩٩ ، ٢٠٤ ،
٢٢٦ ، ٢٤٦ ، ٢٥٣ - ٢٥٧ ، ٢٥٧ ،
٤٩٣ ، ٥٩٤
جالسورق : ٥٣٨
جریر : ١٨٦
جیفر بن علی الخارث : ١٨٠ - ١٨١
جليلة بنت مرة الشیبانی : ٤٢٩ - ٤٣٠
جمیل : ١٨٨ ، ١٩١ ، ٢٠٩
جوته : ٣١٥ ، ٤٧٠ ، ٥١٤ ، ٥٨٠
جوتیه (تیوفیل) : ٢٨٩ ، ٢٩١ ، ٣٠٦
جورجی زیدان : ٥٣٨
جورج دوحامل : ٥٠٣
جول رومان : ٤١٦ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٢٥
جول لومیر : ٣٠٥
جون سٹیوارت مل : ٣٠٨ ، ٤١

سقاط : ٣٨٩ ، ٢٨ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ١٤٢ ،

٤٤٩

سكریب : ٥٤٢ - ٥٤٣

سنوار : ٤٧٥

سنوحی : ٤٩٤

سوفوكلیس : ٥٢ ، ٥٧ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٦٦ ،

٧٩ ، ١٢٠ ، ١٣٣ ، ٣٣٧ ، ٥٣٧

سولین کراخ : ٦٥٢

سولم پروتوم : ٣٩٤

سبل بن خرون : ٤٩٣

سیمونیس : ٥٢ ، ٥٥

(ش)

شارل سورل : ٤٧٨

شتانیک : ٥٨٦ - ٥٨٧ ، ٦٠٨

الشریف الرضی : ٤٣٤

شکسیر : ٧١ ، ٧٣ ، ٣٠٥ ، ٣٠٣ ، ٣١٣ ،

٥٥٨ - ٦٣ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٥٧٤ ،

٦١٧

شویتهور : ٢٩٨

شیلار : ٥٤٥

شوق (أحمد) : ٦٥ (هامش) ٣٦٦ ، ٣٧٦ -

٣٧٨ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨ - ٤٣٩ ،

٤٤١ ، ٤٩٩ - ٥٠٠ ، ٥٤٨ - ٥٤٩ ،

٥٥٨ ، ٥٧٤ ، ٦٠٦ - ٦٠٨ ، ٦١٨

(ص)

صالح بن حید القلوس : ١٥٥ ، ٢١٢

صلاح حید الصبور : ٤٣١ - ٤٣٢ ،

صموئیل بیکیٹ : ٥٧٩ - ٥٨٠ ، ٦٢٠ ، ٦٢٢

(ط)

الطبری : ٤٩٢

طریة بن العبد : ١٥٣

رامبر : ٣٧٩ - ٣٨٠ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٦١ ،

وانسوم : ٣١٢ ، ٤٧

رشید سلیم الخوری : ٣٦٨

روسو : ٢٨٢ ، ٢٨٤

ویچی دی جورمان : ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٨

ویفردی : ٤٠١ ، ٤٠٣

(ز)

زبراء الکاهنة : ٤٩٢ (هامش)

زهیر بن أبی سلمی : ١٥٦ ، ١٥١ ، ١٦٣ ،

١٦٤ ، ١٩٦ ، ٢١٠ ، ٥١٧ ، ٤٣٤

(هامش)

زنوبیا : ٥٠٣

زولا : ٢٧٨ ، ٣٠٨ ، ٣١٤ - ٣١٥ ، ٣٢١ ،

٣٢٢ ، ٣٢٦ ، ٤٨٥ ، ٤٨٨ ، ٥٠٥ ،

٥١٩ ، ٥٦٢ ، ٥٤٤ ، ٥٦١ - ٥٧٨ ،

٥٩٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٦ ، ٥٩٨ - ٦١٤

(ع)

سارتر (جان بول) : (أنظر الوجودية) م :

٣٢٤ - ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٤٢٠ - ٤١٥ ،

٤٦١ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٣٠ ، ٥٥٩ ،

٥٧٤ ، ٥٨٤ - ٥٨٦ ، ٥٨٧ - ٥٨٨ ،

٤١٠ - ٥٩٢

صافو : ٥٢

سان بدرو : ٥٦

سان سیمون : ٢٧٩ ، ٣١٢ ، ٢٢٠ ، ٢٢٤

سانت بوف : ٣٠٧ ، ٢ ، ٤١٤

سانتسبری : ٣١٠

سینجارن : ٣٠٣ ، ٣٠٤

سینتر : ٤٢ ، ٣٦٦ ، ٣٧٦ (هامش)

سترلینج : ٧١ - ٦٦٩ ، ٥٧٢ - ٥٧٣ ،

٥٧٤ ، ٥٧٩

سلف (فیلیپ) : ٦٠ (هامش)

سرفانتس : ٤٧٣ - ٤٧٤

مفولين : ٣٦٣

(ق)

قدامة بن جعفر : ١٠٩ - ١٧٢ ، ١٣١ ، ١٥٥ ،
١٥٦ ، ١٦٧ ، وما يليها ١٩٧ ، ٣١٠ ،
٢١٥ ، ٢٢٩ ، ١٥١ ، ٤٢٣ ، ٦٣٥ ،
٦٣٦ .

(ك)

كارلر جوزيف : ٦٨٠ - ٦٢١ ،
كاستياري : ٢٢١
كانكا : ٥٢٢ - ٤٩٠ ،
كامل كيلاني سند : ٤٣٢ - ٤٣٣ ،
كانت : ١٥٦ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨٤ ، ٢٩٠ ،
٢٩٢ ، ٢٩٥ - ٢٩٦ ، ٣٢٨ ، ٤٣٤ -
٣٨٧ ، ٣٨٨ - ٢٩٦ ، ٣٨٦ ،
كثير : ١٥٣ ، ١٨٦ ،
كروثيه : ٢٦٨ - ٢٧١ ، ٢٧٥ ، ٢٧٩ ،
٢٩٧ - ٣٠٧ ، ٣٠٣ ، ٣٢٨ ، ٣٤٨ -
٣٤٩ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٦٣ - ٣٦٨ ،
كزينوفون : ٥٨ ، ١١٠ ، ٤٦٤ ،
كليلة ودمنة : ٤٩٣ - ٤٩٦ ،
الكندي : ١٤٨ ،
كوبسيه (جوستاف) : ٣١٤ ،
كورني : ٣٥٠ ، ٤٧٧ ، ٤٨٠ ، ٥٤٢ ،
٥٤٥ ، ٥٥٢ ، ٥٨١ ،

(ل)

لوكليردج : ٣٩١ ، ٣٩٢ - ٣٩٣ ، ٤٣٢ ،
لابروير : ٢٧٩ ، ٣٨٨ ،
لافايت (مقام) : ٤٧٩ - ٤٨٠ ،
لافونتين : ٥٠١ - ٥٠٢ ،
لامارتين : ٣٩٢ ، ٣٩٣ ،
لامب : ٣٣٨ ،
لسان الدين بن الخطيب : ٤٤٢ ، ٤٤٤ ،
السنج : ٥٤٦ ،
لعل الحول (الأستاذ) : ١٢٠ ،

(ع)

عبادة القزاق : ٤٤٣ ،
عباس بن الأحنف : ٢١٣ ،
عبد الرحمن بن أبي عامر : ١٧٢ - ١٧٣ ،
عبد الرحمن الثرقاوي (الأستاذ) : ٥٠٤ ، ٥٣٦ ،
٦٢٩ - ٦٣٠ ،
عبد الرحمن شكرى : ٤٨٣ ، ٤٤٥ ،
عبد العزيز الجرجاني : ١٧٥ ، ٥٠٣ ،
عبد القاهر الجرجاني : ١١٦ ، ١٢٨ ، ١٩١ ،
٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٥٣ ،
٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ،
عبد الله بن الدمينه الحمصي : ٤٢٩ ،
عبد الوهاب الليالي : ٤٢٦ - ٤٢٧ ،
عروة بن أذينة : ١٨٦ ،
عزيز أباطة (الأستاذ) : ٣٥٦ ، ٦٠٧ ،
القناد (الأستاذ عباس محمود) : ٣٦٩ - ٣٦٩ ،
٣٨٢ - ٣٨٣ ، ٣٨٥ - ٣٨٦ ، ٤١٨ ،
٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ،
عل بن أبي طالب : ٩٥ ،
عمر بن أبي ربيعة : ١٥٣ ، ٢٠٩ ،
(ف)
فان وليم أكونور : ٣٠٤ - ٣١٤ ، ٣١٨ ،
فرانسوا أوجيه : ٥٣٩ ،
الفردوس : ٥٩٣ ،
الفرزدق : ١٨٦ ،
فرويد : ٣٥٩ - ٣٦٠ ، ٤٠٤ - ٤٠٥ ، ٤٨٨ ،
فلوير : ٣٠٨ ، ٤٠١ ، ٥٣٩ ، ٥٣٥ ، ٥٣٠ ،
فولكنز : ٥١٩ ،
فيشته : ٢٨٨ ،
فاليري : ٣٥٩ ، ٤٦٩ ،
فرجيل : ٣٣٧ ،
فرلين : ٣٩٦ ،
فكتور كوزان : ٢٨٩ ،
فكتور هوجو : ٣٣٦ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٧٤ -
٥٧٥ ، ٦٢٥ ،

٤- فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
قديم	٢
مقدمة	٩ - ٢٤

الباب الأول : النقد اليوناني

النقد قبل أفلاطون	٢٥ - ٢٧
نقد أفلاطون	٢٧ - ٣٨

نقد أرسطو

الفصل الأول - الملة عند أرسطو .	٣٩ - ٤٧
---------------------------------	---------

الفصل الثاني - نظرية المحاكاة والشعر عند أرسطو	٤٨ - ٦١
--	---------

فنون المحاكاة ٤٨ - ٥٠ - مفهوم الشعر ٥٥ - ٥٨ نشأته ٤٨ - ٥٥ - المحاكاة ٥٥ - ٥٦ طرق المحاكاة ٥٦ - ٥٨ تصوير الممكن والمستحيل في الشعر ٥٩ - ٦١ المحاكاة بعد أرسطو ٦٢ - ٦٣ أجناس الشعر الموضوعي عند أرسطو : المرحية والمأساة ٦٢

(أ) المأساة مفهومها وأجزائها

١ - الحكاية أو الخرافة ٦٥ - ٧٧ الوحدة المصنوية في الحكاية في المأساة ٧٢ - ٧٦ أجزاء الحكاية

في المأساة : التحول ، التعرف ، العقدة ، الحل ، داعية الألم ٦٢ - ٧٢ .

٢ - الأعراف في المأساة : متاعا وشروطها ٧٢ - ٨٠ الفرض من المأساة وصلته بالخطأ

(المماريات) ٧٩ - ٨٠ نظرية التطهير ٨٠ - ٨٣ - ٣ - الفكرة في المأساة

٨٤ - ٨٥ .

(ب) الملهة : مفهومها وأسسها الفنية والفرق بينها وبين المأساة .

(ج) المأساة : مفهومها وأسسها الفنية وصلاتها بالمأساة .

الفصل الثالث	٩١ - ٩٣
--------------	---------

خاتمة أرسطو من جهة في الخطابة ٩٥ - ٩٦ الخطابة والخطب ٩٦ - ٩٨ الخطابة والشعر

٩٨ - ٩٩ أنواع الخطابة ٩٨ - ٩٩ أنواع المحاجة الخطابية والحجج الفنية ٩٩ - ١٠٠ -

البراهين الخلقية الذاتية ١٠٠ - ١٠٣ البراهين الخطابية الموضوعية : القتل والقياس

المفسر وأنواعها البلاغية ١٠٣ - ١١٢

١٤٩-١١٢

الفصل الرابع - الأسلوب وأجزاء القول عند أرسطو

١ - مقتضيات الأسلوب :

(قيمة الأسلوب الجمالية وأنواعه ١١٤ - ١١٥ خصائص الأسلوب العامة : الصحة وكونه واضح والدقة ١١٥ - ١٢٠ أسلوب الشعر وأسلوب النثر وما يتصل بهما من وجوه بلاغية ١٢٠ - ١٢٤ الابتكار في الأسلوب ١٢٤ المجازات والاستعارات عند أرسطو وأثرها في البلاغة العربية ١٢٩ - ١٣٢ أسلوب الخطابة وأسلوب الكتابة ووجوه بلاغة تتصل بمقتضى الحال فيها ١٣٢ - ١٣٥ .

٢ - أجزاء القول ١٣٣ - ١٤٩ (المقدمة لما يتصل بها من وجوه بلاغية وما يقابلها عند العرب ١٤٣ - ١٤٤ الفرض والنقصة الخطابية ١٣٤ - ١٣٦ البراهين الخطابية والفرض منها ١٣٦ - ١٣٨ الاستفهام ووجوه حسنة ١٣٨ - ١٣٩ السخرية والدعابة ١٣٩ - ١٤٠ الخاتمة ١٤٠ وسائل خطابية في الأسلوب ١٤٠ - ١٤٩) .

- ١٤٩

مكانة أرسطو في النقد القديم والنقد العربي

الباب الثاني : النقد عند العرب

١٥٠-١٧٤

الفصل الأول - نشأة النقد العربي ومدى تأثيره بأرسطو - عمود الشعر .

١٥٦-١٦١

نشأة النقد العربي وتأثيره بمفهوم المحاكاة والخيال عند أرسطو .

١٦١-١٦٨

عمود الشعر - مقوماته ومصدرها وقيمتها الفنية .

١٦٩-٢٠٨

الفصل الثاني - الأجناس الأدبية

١٦٩-١٧٦

نظرة نقاد العرب إلى الأجناس الأدبية .

١٦٩-١٧٠

(أ) أجناس الأدب الشعرية عند العرب .

المطلع ١٧٠ - ١٧١ - صفات المطلع ورأى قدامة ونقده ١٧١ - ١٧٨ مطالع القصائد

١٧٨ - ١٨١ - الفزل ١٨٢ - ١٨٥ - للفزل اللاه ١٨٥ - ١٨٨ - الفزل

المزى ١٨٨ - ١٩٣ - نقد ابن أبي داود الفزل المعلى ١٩٣ - ١٩٥ - الفزل

الصوفى ١٩٣ - ١٩٥ - ١٨٨ - ١٩٣ .

١٩٦-١٩٧

(ب) أجناس الأدب النثرية

الخطابة : أنواعها ونقدها ١٩٦ - ١٩٧

٢٠١-٢١٠

الفصل الثالث - تنظيم أجزاء القول في النقد العربي

وحدة العمل الأدبى في النقد العربى القديم ١٩٨ - ١٩٩ النقد العربى والوحدة الموضوعية في

الشعر - وحدة القصيدة العربية ١٩٩ - ٢٠٨ وجوه البلاغة المتصلة بوحدة القصيدة

٢٠٩ - ٢١٠

٢١١-٢٢٥

الفصل الرابع : الأهداف الإنسانية للأدب في النقد العربى في النثر ٢١١ - في الشعر ٢١١ -

٢١٢ - مفهوم الصدق عند نقاد العرب القدامى وتقويمه ٢١٢ - ٢١٤ وجوه البلاغة

المنهج

الموضوع

المصلحة بالصدق وقيمتها ومواطن حسنها : المبالغة وألوانها والتخييل ٢١٨ - ٢١٨
تقويمها ٢١٨ - ٢٢٥ .

الفصل الخامس - قيمة الوجوه البلاغية في النقد العربي أرسطو والوجوه البلاغية ٢٢٦ - ٢٢٦ نشأة
الوجوه البلاغية في اللغات ٢٢٦ - ٢٢٦ عنابة نقاد العرب بها ٢٢٧ منجج العرب ومنجج
أرسطو فيها ٢٢٧ - ٢٢٩ - المرفق القوي وأثره في النقد العربي ٢٢٩ - ٢٢٢ -
تقوم هذا المرفق وتنظيمه ٢٢٣ - ٢٣٦ - محاذاة الأقدمين وأزمة التجديد ٢٢٦ -
٢٣٩ - السرقات وموقف النقد العربي منها ٢٣٩ - ٢٤٥

٢٤١ - ٢٤١

الفصل السادس - اللفظ والمعنى .

موقف أرسطو من مسألة اللفظ والمعنى ٢٤١ - ٢٤٢ موقف نقاد العرب من المسألة ٢٤٣
أنصار المعنى وفرضهم ٢٤٣ - ٢٤٦ أنصار اللفظ ٢٤٦ - ٢٥٣ مبادئ حسن اللفظ
عند ابن سنان الخفاجي ٢٤٦ - وجوه حسن الكلام وما يتصل بهم من وجوه بلاغية عند
قدماء ٢٤٧ - ٢٤٩ - التسوية بين اللفظ والمعنى ٢٥٠ - ٢٥١ - أصالة الخفاجي في
تقديمه اللفظ على المعنى ٢٥٢ - ٢٥٤ - موقف عبد القاهر ٢٦٨ رده على أصحاب اللفظ
من سابقه ٢٥٦ - ٢٦٢ - نظرية عبد القاهر في النظم والصورة الأدبية وتقريره الكلام
بالملاقات في التركيب ٢٦٢ - ٢٧٠ - التوزيم الجمال وصلته بالمضمون عند القاهر
٢٧٠ - ٢٧٤ عبد القاهر وينتو كروثيه ٢٧٤ - ٢٧٦ .

الباب الثالث : النقد الأدبي الحديث

٢٧٧

الفصل الأول - أسس الجمال الفلسفية للنقد الحديث

المدارس الفلسفية والمذاهب الأدبية والتفكير ٢٩٢ - ٢٩٥ .

١ - الفلسفة المثالية والنقد الحديث

٢١٠ - ٢١٣

٢٨٥ - ٢٨٥

٢٨٥ - ٢٩٠

(١) ديرو والنقد الحديث

(٢) كانت ونظرياته الجمالية وتقويمها

توفيق جوتييه والفن والفن وتأثيره فكانت ٢٩١ - ٢٩٢ ادجار الان بر ٢٩٢ -
٢٩٣ - بودلير ونظريته في الوحدة الكاملة ٢٩٣ - ٢٩٦ .

٢٩٩ - ٢٩٩

(٣) هيجل ونزعه بالكالية نحو الواقع

٢٩٩ - ٣١٣

(٤) ينتو كروثيه ونظرياته الجمالية

(٥) مدارس النقد الأميركية (المدرسة التصويرية مدرسة النقد الحديثة - مدرسة النزعة

٣٠٦ - ٣٠٦

٣٠٦ - ٣١١

الإنسانية الجديدة) .

ث . ص . اليرت

المدرسة التأثيرية نتيجة فلسفة الجمالية المثالية - مبادئها وتقديرها .

- الموضوع الصفحة
- ٢ - الفلسفة الواقعية ومبادئها العامة ٣١١-٣١٢
- (١) فلسفة السانيجوميين الاشتراكية وتأثيرها في جوزيف برودون . ٣١٤-٣٢٥
- (٢) الفلسفة الوضعية وتأثيرها في زولا - نقدتين ٣٢٠-٣٢٩
- (٣) الفلسفة الواقعية المادة ونقدها ٣٢١-٣٢٤
- (٤) الاشتراكية الفرية وفلسفة الوجوديين وصلتها بالفلسفة السلوكية . ٣٢٦-٣٢٧
- ٣ - نتائج نقدية عامة لهذه الفلسفات وتقوم لها صلات الأدب المختلفة بالحياة الاجتماعية ٣٢٨-٣٤٧
- وتأثيرها في النواحي الجمالية . ٣٢٠-٣٣٥
- الجمال الطبيعي والجمال الفني في فلسفات الجمال . ٣٣٧-٣٤١
- المقصود والشكل في ضوء هذه الفلسفات . ٣٤١-٣٤٢
- الفصل الثاني - الشعر ٣٤٢-٣٥٦
- ١ - نشأته ٣٤٢ - ٣٤٧ - الإلهام في الشعر عند العرب وأفلاطون ٣٤٧ - ٣٤٨ -
أرسطو والصنعة ٣٤٨ - كتاب عصر النهضة والإلهام ٣٤٨ - ٣٤٩ الكلاسيكيون
والرومانتيكيون ٣٤٥ موقف النقاد المحللين من قضية الإلهام والصنعة ٣٤٩ - ٣٥٠
كروتشيه ٣٥٠ - ٣٥١ الإلهام عند فرويد وطايبه الملحق ٣٥١ - ٣٥٣ تطور
مفهوم الشعر واختصاصه بالشعر الفئالي في العصر الحديث ٣٥٢ - ٣٥٦
- ٢ - مفهوم الشعر في العصر الحديث ٣٥٧-٣٦٢
- التعريف الحديث للشعر ٣٥٧ - ٣٥٨ - لغة الشعر ولغة النثر ٣٥٨ - ٣٦١ -
الشعر التعليمي وشعر الملاحم وصلتهما بالشعر الفئالي ٣٦٢ - التجربة الذاتية والفكر
٣٦٢ - موضوعية الآثنية عند بندتو كروتشيه ٣٦٢ - ٣٦٣ .
- ٣ - التجربة الشعرية ٣٦٤-٣٩٤
- معنى التجربة الشعرية ٣٨٤ - ٣٨٥ - مفهوم الصديق في التجربة الشعرية ٣٨٧ -
٣٨٨ ، مضمون التجربة الشعرية وقيمتها في تقويمها ٣٨٨ - ٣٩٣ - رأى بندتو
كروتشيه ٣٩٣ - ٣٩٥ .
- ٤ - الوحدة المعنوية ٣٧٣-٣٨١
- معنى الوحدة المعنوية ٣٧٣ - ٣٧٥ - لا وحدة عضوية في القصيدة التقليدية
٣٧٥ - ٣٧٧ - أثر الوحدة المعنوية الجمالي في بناء القصيدة الحديثة ٣٧٧ - ٣٧٩
الوحدة المعنوية عند الرمزيين ٣٧٩ - ٣٨١ - الدعوة إلى الوحدة المعنوية في
الشعر العربي الحديث ٣٨١ - ٣٨٣ الفرق بين الوحدة المعنوية في القصيدة وفي
المسرحية ٣٨٣ - ٣٨٦ .
- ٥ - صياغة الشعر ٣٨٦-٤٤٨
- أولا - أهمية الصياغة في الشعر وتأثيرنا فيها بالمعايير الجمالية العالية للشعر الحديث ٣٨٦ -

٣٨٨ - الخيال ومعناه حديثاً ٣٨٨ - ٣٨٩ - الخيال والصورة عند الرومانتيكين
٣٨٩ - ٣٩٣ - عند البرناسين ٣٩٣ - ٣٩٥ - عند الرمزيين ٣٩٦ - ٤٠١
عند السريالين ٤٠١ - ٤٠٨ المدركة النفسانية ٤٠٥ - ٤٠٨ - التصويرية في الشعر
الفنائي ٤٠٨ - ٤١٣ - عند الوجوديين ٤١٣ - ٤١٧ نتائج عامة لدراسة الصورة
في الشعر الحديث ٤١٧ - ٤٣٢ - المبادئ المجازية والصورة ٤٣٢ - ٤٣٣ - النص
القصص في الشعر وصلته بالصورة ٤٣٣ - ٤٣٤ -

ثانياً - موسيقى الشعر : الإيقاع والوزن ٤٣٥ - ٤٣٦ الإيقاع في داخل البيت « الترسيع »
٤٣٧ - لزوم ما لا يلزم ٤٦٤ - دعوى الرثائية في الوزن التقليدي ووسائل تفاديها
بالدلالات الصوتية الجمالية ٤٣٧ - ٤٤١ البحر وموضوع التصنية ٤٤١ - ٤٤٢
القافية ورتبها ٤٤٢ - ٤٤٤ - التجديد في أوزان الموشحات ٤٤٤ - ٤٤٦ -
الفرق بينها وبين التجديد في أوزان الشعر الحديث - حجج المحدثين في التجديد في
الوزن وفرضهم - صلة الدعوة بالرمزية ٤٤٦ - ٤٤٩ .

٤٤٩ - ٤٦٥

٦ - التزام الشاعر

الشعر الخالص ٤٥٠ - ٤٥٤ - الشعر كشمس ٤٥٤ - ٤٥٨ - التزام الشاعر
وموقف الواقعية الاشتراكية والوجودية منه ٤٥٨ - ٤٦٥ .

٤٦٣

الفصل الثالث - النثقة

٤٦٤ - ٥٠٤

١ - تطور النثقة

(١) تطور النثقة في الآداب الأوروبية : الأدب القصص في الآداب القديمة وطابعه
الملحمي ٤٦٤ - ٤٦٨ قصص المغامرات الملحمية ٤٦٨ - ٤٧٠ - قصص الفروسية
٤٧٠ - ٤٧٥ - معارضة سرفانتس لها ٤٧٣ - ٤٧٥ - قصص الرعاة ٤٧٥ -
٤٧٨ قصة الشطار وتأثرها بالمغامات العربية ٤٧٨ - ٤٧٩ قصص التحليل النفسي
٤٧٩ - ٤٨٣ - قصص المغامرات الحديثة وطابعها المجازي الاجتماعي ٤٨٢ - ٤٨٣
قصص القضايا الاجتماعية عند الرومانتيكين ٤٨٣ - ٤٨٥ المذهب الواقعي والطبيعي
في النثقة ٤٨٥ - ٤٩٠ - قصص التحليل النفسي الحديثة ٤٩٠ - ٤٩٥
والفردى في النثقة الحديثة ٤٩١ - ٤٩٣ - القصص البوليسية ٤٩٣ - ٤٩٤ .

(٢) تطور مفهوم النثقة في الأدب العربي ٤٩١ - ٤٩٣ الأدب القصص في الأدب القديم
الأسيل والمترجم : كليلية ومدنة ٤٩٣ - ٤٩٤ ألف ليلة وليلة ٤٩٤ - ٤٩٥ المقامات
٤٩٦ - ٤٩٦ رسالة النفران ٤٩٦ - حتى بن يقظان ٤٩٦ - ٤٩٨ - نثقة
النثقة الفنية الحديثة في الأدب العربي وأصولها ٤٩٨ - ٥٠٤

٥٠٤ - ٥٢٦

٢ - الحكاية في النثقة

التجربة الإنسانية ٥٠٤ - ٥٠٥ - مدى الصلف في النثقة ٥٠٥ - ٥٠٦ موضوع
الحكاية ٥٠٦ - ٥١٠ - الوحدة العضوية ووحدة انسانية ٥١٢ - ٥١٦ - طرق

المصنف

الموضوع

عرض القصة والمذاهب الأدبية فيها ٥١٦ - ٥١٨ - معنى الموضوعية والصراع في
لقصة ٥١٨ - ٥١٩ الحديث النفسى ٥١٩ - ٥٢٠ - أثر النزعة السلوكية في
الحكاية القصصية ٥٢١ - المادية التصويرية ٥٢١ - ٥٢٢ - التصوير الاستمراري
٥٢٢ - ٥١٥ الايقاع في الحكاية القصصية ٥٢٥ المجال والبيئة ٥٦١ الطابع الموضوعي
٥٢٦ - ٥٢٧ قصص الأجيال ٥٣٧ - ٥٢٨

٥٢٧-٥٢٦

٣ - الأشخاص في القصة

الأشخاص في القصة وصلتهم بالواقع ٥٢٦ - ٥٢٩ الشخصيات ذات المستوى
الواحد ٥٢٩ - ٥٣٠ الشخصيات ثنائية وكيفية تصويرها ٥٦٨ - ٥٣١
دستوركي وسأتر ٥٣١ - ٥٣٣ - مسألة البطل في القصة وأدب المواقف ٥٣٣ -
٥٣٧ .

٥٢٩-٥٣٦

الفصل الرابع - الاتجاهات العلمية في المسرح بعد أرسطو

٥٤٩-٥٥٨

١ - موت المساة ونشأة الدراما الحديثة

المهارة والمساة عند أرسطو ٥٣٧ - المساة عند الكلاسيكيين ٥٣٨ - الفرق بين
المساة الكلاسيكية والمساة القديمة ٥٣٦ - ٥٣٩ - الخطأ (الهامارتيا) عند أرسطو
والكلاسيكيين ٥٣٩ - ٥٤٣ - المهارة في الكلاسيكية والفرق بينها وبين المهارة
القديمة ٥٤٣ - ٥٤٤ مهارة البطولة والمساة اللاعبة ٥٤٥ الدراما الرومانتيكية
٥٨٣ - ٥٤٥ - المجلد ٥٤٦ - ٥٤٨ الواقعية والدراما الحديثة ٥٤٨ - ٥٤٩
موت المساة دون المنصر المأسوي ٥٤٩ .

٥٩٧-٥٤٩

٢ - الحكاية - الحدث

الاتجاه الأرسطي والكلاسيكي في تركيز الحدث ٥٤٩ - ٥٥٢ - أثره في بعض
المسرحيات العربية ٥٥٢ - ٥٥٣ - المنطق الدرامي للحدث والفرق بينه وبين
القصة ٥٥٣ - صعوبة تحويل القصص إلى مسرحيات ٥٥٣ - ٥٥٤ - استبدال
الحدث بالحالات النفسية عند تشيخوف ٥٥٤ - ٥٥٥ - المسرح الملحمي عند بريشت
ومنه ٥٥٥ - ٥٦١ - نقده والتبجيل له ٥٥٨ - ٥٦٠ - المنظر الكبير في الحكاية
٥٦١ - ٥٦٢ التخصص والتصميم في الحدث بين الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية
٥٦٢ - ٥٦٥ موقف المذهب الرمزي ٥٦٥ - ٥٦٧ منطق الواقع والفرق بينه وبين
الديالكتيكي في الحدث ٥٦٨ - ٥٧٩ المذهب التعبيري والحدث ٥٧٠ - ٥٧١ -
سّر تدبيرك طليعة التعبير ٥٧١

٥٧٧-٥٦٨

٣ - الشخصيات - الأبعاد - الصراع

ارتباط الشخصيات بالحدث المسرحي ٥٦٥ - أسس جودة تصوير الشخصيات فيها
٥٦٨ - ٥٧٠ - الصراع ٥٧٠ - ٥٧١ - ارتباطه بالواقع ٥٧١ - ٥٧٢ -
موقف الرومانتيكيين والواقعيين ٥٧٢ - الأبعاد وقيمتها الفنية ٥٧٣ - ٥٧٨ -

الموضوع

المقدمة

تشيخوف وإيلد النقي ٥٧٦ - ٥٧٧ لويجي بيراندلو ٥٧٧ - ٥٧٨ -
ستر تديريج ٥٧٨ أيس ٥٧٨ - ٥٧٩ .

٤- الموقف للدرى ومسرحيات المواقف ٥٧٨-٥٧٩

الموقف قديماً وحديثاً ٥٧٨ - ٥٨١ - الموقف المسرحى ٥٨١ - ٥٨٢ القوى
المسرحى وصورها ٥٨٢ - ٥٨٤ الموقف الدراى والفرق بينه وبين الموقف
الملحمى ٥٨٤ - ٥٨٦ معنى المسرح الملحمى عند بريشت ٥٨٧ - للصوبة الفنية
فى المسرحيات ذات الطابع الملحمى وكيف ذلها كبار الكتاب ٥٨٧ - ٥٩١ -
مسرحيات المواقف فى العصر الحديث ٥٩١ - ٥٩٢ - سارتر ومسرحيات المواقف
٥٩٢ - ٥٩٣

٥- لفكرة وصراع الأفكار ٥٩٣-٦١١

الفكرة فى المسرحيات اليونانية ٥٩٣ - فى المسرحيات الكلاسيكية ٥٩٤ - دعوة
ديدر ٥٩٤ - عند الرومانتيكين والاعتداد الخارجى للصراع الفكرى ٥٩٤ -
٥٩٥ تمثيل البعد الاجتماعى عند الواقعيين ٥٩٥ - ٥٩٦ الصراع الفكرى للنيانكى
فى المسرحيات الحديثة ٥٩٦ - ٥٩٧ - صراع الوجود فى مختلف مظاهره ٥٩٨ - مسألة
الاجتماع فى انزال الرعى الفردى ٥٩٨ - الصراع الإنسانى فى أوسع مداه ٥٩٨ -
٥٩٨ المسرح الملحمى والصراع الفكرى بأثارة الشعور ٦٠١ - ٦٠٣ - وسائل
التعريب عند بريشت ٦٠٣ - ٦٠٥ لابد فى مسرح الفكرة من إثارة الشعور ٦٠٥ -
٦٠٦ - صراع الأفكار والطبقات فى المسرحيات العربية الحديثة والتمثيل لها من
إنتاجنا المعاصر ٦٠٦ - ٦١١

٦- الحوار والأسلوب ٦١٢-٦٢٢

معنى الأسلوب وأهميته فى المسرحية ٦١٢ - الجملة المسرحية ٦١٣ - الجملة للمسرحية
والحوار ٦١٣ - علم الجدار الرابع والحوار ٦١٣ - ٦١٤ - الوظيفة الدرامية
لحوار ببياراته المسرحية ٦١٤ - الواقعية لا تهمل العناية بالأسلوب ٦١٤ - ٦١٥
مراعاة الواقع واستطلاق لسان الحلال ٦١٥ - ٦١٦ - المسرحيات الشعرية وصلاتها
بالواقعية ٦١٦ - رأى التيميرين وبريشت ٦١٦ - ٦١٧ المسرحيات الشعرية فى
أدبنا الحديث ٦٢٠ - ٦٢٢ الوظيفة الدرامية لغة المسرحيات العالمية الحديثة ٦٢٢
الزعة المفادة للمسرح والمعنى الدراى لحوار فيها ٦٢٢ - ٦٢٥ - العناية والنقص
فى المسرحية ٦٢٥ - ٦٢٦ - لغة الوسطى فى المسرحيات العربية ٦٢٦ - ٦٢٧ .

خاتمة البحث

٦٢٨-٦٢٩

٦٣٧

٦٣٨-٦٤١

٦٤٢-٦٤٨

٦٤٩-٦٥٥

٦٥٦-٦٧١

١- فهرس أهم المراجع

(أ) المراجع العربية

(ب) المراجع الأجنبية

٢- فهرس المعارف

٣- فهرس الأعلام

يسر دار النهضة مصر أن تواصل رسالتها الثقافية الأصيلة وتقدم
لقرائها الكرام بعضاً من مؤلفات الدكتور/ محمد غنيمس هلال كعلامة
بارزة من علامات الأدب العربي . منها :

١- في النقد المسرحي:

يسبح فيه المؤلف بين نصوص الأدب المسرحي ويتناولها بالنقد والتحليل
برؤية واعية ورسوخ متمكن ... ويتعرض لعوامل بنائها ومصادرها ويدعم ذلك
بسرود ووعي تاريخي أصيل كما يعتمد على المقارنة والنقد الفلسفي ..
ويستعرض ذلك بكشف مصادر شوقي في «مصرع كليوباتره» ، وأزمة
الضمير في مسرحية سارتر « سجناء التونا » .. ويتعرض لمشكلة هامة في
المسرح ألا وهي «المسرح بين الفصحى والعامية» .

٢- المواقف الأدبية:

دراسة نقدية مقارنة ، يبرز فيها المؤلف مفهوم المواقف الأدبية ومعنى
الموقف العام في النقد الحديث ، والموقف الملحمي أو القصصي .
إن هذه الدراسة بالغة الأهمية ، لأنها تمثل سطوراً من فرع من فروع
الدراسات المقارنة وفيما يخص أدبنا الحديث .

تشخيص المعاصرة في الأدب والنقد

إضافة خصبة وعميقة لمؤلفه ، في رسالته النقدية ، والتي تتمثل في بناء النقد على أساس علمي موضوعي يقضى لاذاتية الناقد أو يتحكم فيه. وأن يمزج الناقد بين الآراء والنظريات أو يتجاوزهما ليبتكر جديدا في إطار إحاطته بتراث الإنسانية ، وأن تكون الجهود الصادقة والجادة في خدمة المواطن والإنسانية .

مقدمة

جان بول سارتر ، ترجمة وتقديم: محمد غنيمي هلال

لبيان أهمية هذا الكتاب نعرف أن المترجم قصد به سد نقص في مجال النقد الأدبي إذ يقدم من خلاله أهم نص في أدب الالتزام أو أدب المواقف إذ يمثل في أسسه العامة الاتجاه الغالب على النقد العالمي في العالم الغربي ويستشهد عليه بأدب كبار الكتاب المعاصرين في أوروبا وأمريكا موضحا فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية كما عرض المترجم لما فيه من إشارات تاريخية وعلق على ما ذكره فيه من النصوص أو الكتب أو المؤلفين والشخصيات الأدبية .

ونحن حريصون كل الحرص أن نزود عالم المعرفة بكل قيم ونافع ..
والله حسبنا .. وهو من وراء القصد .

الناشر

الأدب هو مجموعة مشاعر وأحاسيس يسجها الأديب في لمسات شعرٍ أو
خطابةٍ أو نثرٍ أو قصيدةٍ أو نندٍ بالبحيرة فهي حواطر ممتدة في الآفاق يرتشفها ذوو
الرؤى المعبرة والنظرات الواعية .

والدكتور / محمد غنيمي هلال

علامة من علامات الأدب العربي ولمسة فنية ضافية الذبول على كل أدباء
العصر .. ورحلته في عالم الأدب لم تخلق منه أديبا فحسب ، بل طوعت منه
ناقدا محللا نابغا في مملكته الأدبية .

رتفخر دار «مصر» أن تهدى لقراء الكرام أقيم ما خط قلم الأديب
الراحل ؛ إسهاماً منها في ثقل المكتبة الأدبية في العالم العربي أجمع .

مؤلفات

د. محمد

غنيمي

هلال

● الأدب المقارن

● دور الأدب المقارن

● في النقد التطبيقي والمقارن

● دراسات أدبية مقارنة

● النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة

● النقد الأدبي الحديث

● في النقد المسرحي

● قضايا معاصرة في الأدب والنقد

● المواقف الأدبية

● دراسات ومداخل في مذاهب الشعر ، نقده

● ليلى والسجنون .. أثر «الحب الصوفي»

● الرومانتيكية

● الحياة العاطفية بين العذرية والصرفة

● ما الأدب ؟ جان بولي سارتر

ترجمة / محمد غنيمي هلال

